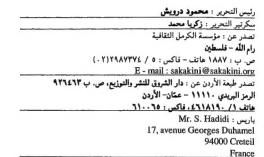
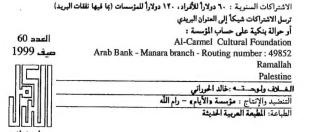




ارمين 60 مواد





أباً) عبد متهاده السين في عبد متهاده السين



في كلام أحدنا عن الآخر سهرلة المشترك الراتيج، منذ نهضنا معاً من فاع التمييان إلى ذاكرة الجياعة، حتى اختلط الإسمان، اسماه واسمي، في عفوية الأخطاء الشائعة على المسلم المسلمية المسلمية

كنا صغيرين. كان من الشروري أن نكرن صغيرين لتؤمن بقدرة الشعر على ما ليس فيه. وحيث كنا نحسب أننا تلعب ينظام القصيدة، دون معلمين، كنا تهيث أيضاً بقنسات النظام السياسي القاتمة على سفر تكوين مختلف، لا وجود لنا فيه، نحن الكائنات الهابطة إلى الأرض من خيال شرقي جامح. فنحن لم يكن فيه لا واقعاً ولا أسطورة، فمن أبن للشعر إذاً أن يكون؛

في السجون، تعلّمنا أولى دروس التقد. أدركنا أن الشعر ليس بريناً إلى هذا الحد، فهو إذ يُستى المكان يسمي الكانن. وهو، إذ يُسمى فلسطين باسعها الأسطيري والراقعي، يصبح جزءً لا يتجزأ من مشروع حرية لا شفاء منها.

حين ألتفت الآن إلى البوراء، أرى الوراء أمامي، أرى كهولة تنقد نحو الطفرلة، أرى المجهول قابلاً للامسة الموامن، أحت طازجاً يحرّضنا على الطيران في أفق مليء بالمفامرة. وأراك، يا سميح، أفرينا إلى صورة الشاعر، الفارس، لفة وهوياً وشيق حياة. لقد شهت من خبرة الصعاليك ما يكفي لتنظير لهم ظهرك، باحثاً عن نظام أمارتك الحاص، عن قصيدتك التي تؤسّس هية البركان، ولا ترضى إلا بما ينقصها من غذ أجعل، لتواصل الإنشاد.

ليس سبيع القاسم بسيطاً كما قد يزهم دقاعه الدائم عن البساطة. فيه من التركيب والتجريب ما جمله قادراً على استيماب قبرية الشعر العربي كلها، من العموري إلى النثري، من الرعري إلى ما يعد المفاقة، من الأفنية القصيرة إلى النشيد اللحمي، دون أن يعيس تعلق خياراته الجسائية في شكل واحد، طلبس من مهدة الشعر أن يقتم الجهواب الأخير عن قلق الشكل، ليس للشعر إلأ.. أن يقترح. ومن هنا، لجد في ديران سميح صورة الشعر العربي وخصوية أستلت عن تطوره الدائم.

لكنه، وهر الؤرن بفاعلية الشعر غير القابلة للساخة، لم يصح إلى إغواء حداثة تضع داخل الشاعر تقيضاً غارجه. لم يقبل بوضع الفات تقيضاً للعالم. فعلى عتبة هذا التماس – اللقاء، يحكن الشعر الذي يجد فيه القارئ صورته وصوته، وطاقته على الشاركة في مذا التصيدة بحياة أخرى.

وكم كنا تتنافس. كم كان كل واحد منا يتعلم من تجربة الآخر، من موقع صوته المختلف، لتطوير قصيدته التي كان بصحب عليها عشم الإصفاء إلى أختها. كان ليقنا طويلاً، تتناسسه كما تتقاسم الرغيف وقنجان القهوة والمعلف الشتوي. وكان تعرنا واحداً، يتعلى كجرس إلهي، من صنوير الكرمل. أما الشمس، فقد كنا نفرب معها ونشرق معها، لا استعارة، بل قصاصاً لنا على ما ارتكبنا من شعر حاول ألاً يجعل عزيان أقسى الشهورا

وكنا، المنظمة بصورية معربية في ذلك الشهر المند إلى الآن، نزداد حزناً من مجز الجرح عن كسر السكية، ومن عجز الإيفاع عن إسقاط طائرة. كان لبلنا طويلاً علينا وعلى صورتنا التي لم مجدها في الرآة. وكم كنا نتنافس على تقريب الصورة من الواقع، وعلى دفع الشعر إلى التعويض عن خسارة كبرى لم تسلم مفها غير الرح.

وكنته بي سميم، آكثرنا فترة صحفت أن في الفصيدة ما ليس فيها ، وصحفت أن في وسع الشعر، ولر كان وجيداً، أن يحارب على جميع الجمهات». الداخلية دنها والخارجية، لذا يقيت أكثرنا فترة في الستين، أو طفلاً في الستين، ولكن قل أبيء عنى غافلت نفسك وغافلتنا وبلفت الستينة وهل يكبر الشعراء الذين لا مهنة لهم إلا تجديد شباب اللغة، ولترة الأصل، وصبانة الرح من الصدأ والمللة

وقُّل لَي أَيضاً: على مأذا تتنافس الآر، وأنت تناديني إلى السنين هما قليل؟ وماذا تعنع الديكة، في مثل هذا العمر، غير أن تتذكر ريشها المتنوف! وكل عام وأنت في خير أي: كل عام وأنت في شعر

الفهرست

للف: آفاق المشهد في فلسطين		
فيال المنفى: بناء المكان الفلسطيني من خارجه غ	غلين باومن	Y1 - 7
لرسائل السياسية في الطبوغرافيا المبنية للقدس	رشيد الخالدي	45 - 44
لخروج من المشهد ر	راثف زريق	24 - 40
صور المكان	حسن خضر	29 - 24
مناقشات:		
قراءة في الخطاب العربي عن الأزمة	ماهر الشريف	70-0.
حوار :		
الدكتور شوقي ضيف : معي قريتي،	حوار: حسين حمودة	AL - 77
حاضري، وتراثى القديم		
شعر:		
قصائد ف	فدوى طوقان	44 - 40
موت العسل أ.	أحمد دحبور	111 - 44
النعاس وقصائد أخرى	عادل محمود	117 - 117
دراسات :دراسات		
إدوار الخرّاط : المتناهي واللامتناهي في رواية المطلق ف	فيصل دراج	164-114
	Ç. V	
تمة تميرة :		
•	إدوار الخراط	107 - 166
	- 5 . 35%	

174 - 104	محمود شقير	اربع عشرة قصة قصيرة
1AT - 179 199 - 1AE Y1 Y	بول ريكور مجدي أحمد توفيق عبد الكريم درويش	مقالات :
YW Y11	حوار : محمد حمزة غنايم	سجال : شعون بلاص : الحاضر - الغائب في الثقافة الأخرى
770 - 771 720 - 777 709 - 727 777 - 77.	محمود درویش ماریو بارغاس یوسا ألپرتو مانویل کمال بلاطة	أقراس :
-	صن خضر شمات محمد عبد الحميد	عاصم ابو شفرا والصبار في الفن الفلسطيني المعاصر مكتبة الكرمل: كيث وايتلام: اختراع اسرائبل وحجب فلسطين جيرار جينيت: خطاب الحكاية

<u>الهلف</u> آفاق الهشمد في فلسطين

غياله المنفي: بناء المكان الفلسطيني من غاريه

غلين باو من

عنوان هذه الورقة غريب على نحو ما ، فما أود تناوله في البداية هو تصوير يهودية في طور التكوين لأرض ستعرف لاحقا باسم فلسطين، ثم السياق الصهيوني لتشييد صورة تلك الأرض التكوين لأرض متعمد الموان Palestina أستخدم تعبير فلسطين، هنا ، لوصف منطقة أسماها الرومان Palestina أحد التعبيرات بين سلسلة من الأسماء التي أطلقت عليها في الماضي، ويبدو بأنها ستعرف المزيد منها في المستقبل.

وما سَاعالجه، هَنا، هو المشهد الفلسطيني باعتباره مادة خام، طينة أولى، تستخدم كقماشة ينقش عليها أشخاص أو أقوام صوراً لمكان يتخيّلونه موضعاً لعيشهم. فالتركيز الأساسي في الورقة ينصب على آليات تشييد المكان من خارجه، أي يتصل بموضوع بناء الهريّة في المنفى إلى حد بعيد.

تنطوي فكرة تصوير مكان ما من خارجه على مشروع لنقل صوره المتخيّلة إلى منطقة وجوده وغرسها هناك - أي فرضها على الأقوام المقيمة فعلاً على تلك الأرض. بهذا المعنى، أريد معالجة الملابسات التي ينطوي عليها استخدام صور لأرض ما، دون اعتبار أو دراية كافية بخصوصياتها، كتماذج يحتذى بها في أعمال وأشكال تنظيمية يجري تطبيقها على تلك المنطقة وأقوامها. وما يعنيني هو إثارة إشكالية التساؤل حول صلاحية فكرتنا عن تشبيد المكان في المكان - العلاقة المألوفة بين الأرض والهويّة كما نراها لدى إميل دوركهايم ومارسيل ماوس، مثلا، في التصنيف البدائي -

^{*} الملف قدّم كأوراق في مؤتم « آفاق المشهد في فلسطين ، الذي انعقد في جامعة بيرزيت مؤخراً.

كتمثيل صائب للطريقة التي نصبغ بها أحد الأمكنة بهويّة ما.

وأود الإشارة إلى حاجتنا لإعادة النظر في تعريفات هوية الأمكنة، مع رفض مفهوم أن المكان يعشر على هويته من مجرد وجوده، كفكرة واقعية ساذجة، والتفكير خلافاً لذلك بأن تشبيد الأمكنة من مجرد وجوده، كفكرة واقعية ساذجة، والتفكير خلافاً لذلك بأن تشبيد الأمكنة من مواقع النفي ربًا يشكل معايير مناسبة لفهم تكون سائر المفاهيم المتمفسلة حول الفضاء الاجتماعي. وأستند في هذا الاقتراح على فرضية أن إضفاء هوية على شيء أو شخص ما مسألة تكوينية لا تنقل مجرد سمة تائمة بالمفعل، بل تفترض سمة ما لذلك الشيء أو الشخص أيضاً. فالإنسان يبني الكينونة من خلال التمثيل، وهذا البناء يفترض وظيفة استعمالية للكيان المبني أو علاقة يمكن تأسيسها معه.

رإذا كانت هذه الطريقة المفترضة في التمثيل صحيحة – أرجو أن تبرهن الأمثلة اللاحقة عليها – فتمة دائماً فجوة أو فراغ بين الكيان وقتيلاته . أستي الفجوة في هذه الورقة "انفصال المنفى" لتعيين العنف الذي يستنفر التمثيلات وينحدر منها.

أضع المنفى في المقدمة، هنا، كشرط مسبق للهويّة، وأشير إلى أن هذه الزائدة التي تلحق بالهويّة - ذلك العمل الخارجي الشاذ، الذهاب إلى المنفى، تشبيد صورة للمكان، ثم العودة وفرضها عليه -- ذلك العمل الخارجي الشاذ، الذهاب إلى المنفى، تشييد صورة للمكان، ثمات صلة متقطعة على أقل تقدير مع المناطق التي تزعم تصويرها.

فلنعالج في بداية الأمر الحياة المعاشة في مكان معين . يكن الجدال بأن الحياة البرمية المعاشة في منطقة ما تختلف، إلى حد كبير، عن تلك التي يجري تصويرها في خطاب عن الهوية . فالإنسان يقوم بعدد من النشاطات، يعرف أنواع المجالات المدرجة في نطاق صلات القربي، ومختلف أشكال إعادة إنتاجها، كما يعرف زراعة واستهلاك الأشياء التي يعيش عليها، والتنقل بين فضاءات تلك الأشطة في سياق التواصل الاجتماعي.

فكافة عناصر هذا الوجود الاجتماعي المتشعب تتعايش وتشكل البيئة التي ينشط فيها الإنسان ويتحرك من خلالها . ونادراً ما يجري تثبيت بيئة كهذه - دون محقرات إضافية - في قفصلات الهوية . وعندما يجادل دوركهايم وماوس في التصنيف البدائي على اعتبار أن مفاهيم الفضاء هي في حد ذاتها اسقاطات للأنشطة الاجتماعية، وعلاقات القربي، والتعركزات الديغرافية وما شابه، يؤكدان أن التصنيف البدائي ينجم عن المارسة في المكان، عن ذلك الحقل المشتت المنخرط في بنى تنظيمية، وعن منظور يطلق عليه بورديو، الذي ينسج على منوال ماوس، القضاء الاجتماعي.

لكن ما أجادل بشأنه، في هذا السياق، أن منظرمات التصنيف والمارسة الناجمة عن الفضاء الاجتماعي لا قتل من الفضاء الاجتماعي لا قتل هي والهويّات شيئاً واحداً. فعندما يطلق الإنسان على شيء ما تسمية هريّة عارس في الوقت نفسه الفيتشية [عبادة الأشياء] ليلتقط عناصر من ذلك المدى الأوسع للاجتماع البشري، والمدى العام للأعمال التي ينخرط فيها الناس، ومن ذلك الإحساس المبعثر لكل ما يفعله المرء في مجرى حياته اليومية.

ففي عمله الفصلة هويّة ما يستل الإنسان من النسيج الكثيف لعناصر متشابكة بعض الأشكال

والرموز والأنشطة والكينونات كوسائط لقول: هذا ما نحن، هذه أجزاء من كنايات تمثل الكل. لذلك، ينبغي علينا لإدراك الهوية فهم عمليات اختزال وتجريد من هذا القبيل.

وجود حالة عداء أو خصومة مسألة جوهرية في عبادة الأشياء التي تبطن الهويّة، إذ يميل الإنسان لقول من هو وما هو في لحظة يشعر فيها بالتهديد . أبدأ في تسمية نفسي كذا وكذا كشخص، وكذا وكذا كممثل لجماعة متخيّلة في لحظة يبدو فيها أن شيئاً بهدد بعدم السماح للكائن الذي أنطق باسمه بتحقيق معناه . إن تعبيرات الهويّة تدخل حيّز الاستعمال بشكل محدد في لحظة - لهذا السبب أو ذاك - يشعر الإنسان بتعبيرها عن كينونة وكيان ينبغي عليه الدفاع عنهما.

فلنقتيس من لاكلو وموف، على سبيل المثال في "السيطرة والاستراتيجية الاشتراكية: نحو سياسة ديقراطية جديدة " - كتاب رائع خلف قناع عنوان غير جنّاب - حيث يشير المؤلفان إلى أن الناح الذي يكدح في الأرض لن يعرّف نفسه - أو نفسها - في السياق العادي للأشياء كفلاًح، بل يصبح فلاًحا - أي يبدأ في مفصلة الهويّة كفلاًح - بشكل محدد في لحظة قدوم مالك الأرض قائلا: أريد بيم الأرض قاخر، منها.

تبرز مع تهديد التجريد من الأرض إلى واجهة الوعي جوانب معينة من الحياة اليومية المتصلة صراحة بالاعتماد على الأرض، وتتشكل أرضية لتكوين هويّة مسيسة جديدة، الهويّة الفلاعية، من تداعيات علاقة محددة بالأرض تقوم على غط الإنتاج السائد . تصبح في هذا الحين هويّة، تصبح شيئاً سياسياً وتتمفصل لتصبح شيئاً يستحق الكفاح من أجله . فالفلاح المهدد بفقدان الأرض التي تتبح له أن يكون فلاحا، يرفع العلاقة بين الأرض والذات إلى مرتبة الهويّة.

هذه النقلة التي يكّشفها لاكلو رموف مثيرة للاهتمام في امتلاء ما تنطوي عليه من دلالة فلسفية .فعندما تُصاغ هويّة ما في البداية فإن جانباً أساسياً في تلك الصياغة يعني الاقتراب الوشيك مما ينفيها . فالذي يتحدث عنه الإنسان بيقينية كهويّة – جوهرها الحقيقي، الشيء الواقعي، وما يُمفصل كهويّة – يمثل في الأساس نفياً لنفي آخر مُهدد.

أنا ما سأكون لو تخلصت مما يهد كينونتي . ويصورة أدق فإن صلابة الشخصية التي يقحمها الإنسان في مشروع لاستعادة وتعزيز ودعم تلك الذات مصاغة بطريقة توحي باستحالة تحقيقها . ففي النواة الداخلية للهوية حالة عداء لشيء ما يسبب وجودها بما يمثله من خطر عليها وعلى إمكانية ظهورها.

لذلك، أتخيّل بطريقة واعية، طبعاً، ذاتي الكاملة باعتبارها الشيء الذي سيزدهر عندما يختفي ذلك الخصم، لكن تلك الذات الكاملة، بمعنى ما، لا تعني شيئاً دون ذلك الخصم، فهو جزء أساسي فيها ، بل شرطها المسبق.

سأحاول تمثيل هذا الأمر بمعالجة مسألة مستمدة من بحث ليزا مالكي عن لاجئي قبائل الهوتو في تنزانيا . قامت مالكي بدراستها في مكانين مختلفين بضمان جماعتين متميزتين من الهوتو الفارين من عنف الإبادة الجماعية على يد قبائل التوتسي في بوروندي بين عامي ١٩٧٢ و ١٩٧٩ . تقطن إحدى المجموعتين في كيغوما ، وهي منطقة حضرية عمل اللاجئون فيها على دمج أنفسهم في المجالات الاقتصادية والاجتماعية للبلد المضيف، للحيلولة دون ترحيلهم إلى بوروندي . بينما تقيم المجموعة الثانية في ميشامو، وذلك مخبّم ضخم ومعزول للاجئين جرى فيه تجميع الفارين من عنف التوتسي من مختلف مناطق بوروندي.

صاغ اللاجنون في المخيم مفاهيم بالغة القوة، شديدة النقاء والجوهرانية لهوية الهوتو . مفسلوا هوية جماعية عميقة لا تدع مجالا للفروقات الفردية أو الاختلاف . أما الهويّات في المدن فكانت خلاقا لذلك شديدة الفردانية . ففي المدن سعى اللاجئون الهوتو للزواج من تنزانيات للحصول على حق المواطنة، وبالتالي كان همهم الأساسي ربط أنفسهم بكافة مجالات الحياة اليومية الحضرية في تنزانيا . لم يكن لديهم اهتمام بتأكيد هويّة الهوتو، ففي تأكيد كهذا ما يعرقل الاندماج. بينما جرى في المخيمات تطوير حس أسطوري عميق بمن هم الهوتو أسفر عن نفسه في جدول أعمال أيديولوجية وطقوسية للبقاء في حالة اتحاد ونقاء انتظاراً ليوم العودة وتخليص الوطن . وقد حصّ هوتو المخيم تعريفاتهم الأنفسهم بالعزلة وكراهية لاجئي المدن الذين وصموهم بالتخلي عن الشعب مقابل إنقاذ جلودهم. (ورجا كان الوصف صحيحا لأن تعبير الشعب لم يحمل المعنى نفسه لدى هوتو المذن).

في أحدى مراحل تمثيلها لاستراتبجيات الاستقطاب في هوية الهوتو تعرضت مالكي لظاهرة فائقة الأهمية في روايات الهوتو . ففي البداية يتم تصوير التوتسي في التواريخ شبه الأسطورية للهوتو باعتبارهم هذامين مرعبين، فهم كفئة متجانسة خلقوا العنف والفساد والدنس . لذلك يراهم الهوتو كمصدر لشر يكاد يكون بلا حدود، وكمصدر لتدمير الشيء الطبيعي كما تشكّل في الذاكرة الجمعية للجنين خلال خمسة عشر عاماً في المنفي.

ليس في تشكيل الهوتو للتوتسي على صورة خصوم مرعين ما يثير الدهشة (إذ يكن رؤية الأسطورة بهذا المعنى كمجرد انعكاس للتاريخ) لكن مالكي تصل بعد صفحات قليلة للقول بأن أساطير الهوتو عن نشأة الكون، تكشف عن وجود التوتسي كشخصيات ميثولوجية أصلية وأصيلة انحدر منها الهوتو عن طريق النفي. «ففي التاريخ - الأسطورة، صور التوتسي في كثير من المجالات التاريخية الأسطورية (مثل ترسيم وتشفير خرائط الجسد) كمصدر أول، بينما صور الهوتو كنقيض التاريخية الأسطورية (مثل ترسيم وتشفير خرائط الجسد) كمصدر أول، بينما صور الهوتو كنقيض لهم، أي كتمثيل لكل ما لم يكنه التوتسي » ويعبارة أخرى، جاء الهوتو إلى الوجود بالضبط كترياق ومع مرور الوقت، محلهم . يوجد في منطقة شديدة العمق داخل هوية الهوتو، ويبدر بأنه كان مرجودا أيها تبال استنهاضها من حالة اللاوعي، شخص التوتسي كمهدد للهوتو وكمحقز لوجوده في آن. أود التأكيد، هنا، بأن الهوية هي الشيء الذي يتأسس على إحساس بعدم السماح له بالوجود وأود التأكيد، هنا ، بأن الهوية هي الشيء الذي يتأسس على إحساس بعدم السماح له بالوجود وأودم أنها تصاغ بعد، وكردة فعل، لشعور بخطر الإبادة . فلا يعني الأمر أنني أملك هوية ما يأتي شيء معين ليهددها ، بل أن شيئاً يحدث كمصدر تهديد، ليدفعني إلى تشكيل نفسي بطريقة دفاعية ككيان (أو كجزء من كيان جماعي) منظم لمكافحة الخطر . إن حالة العداء، بمعنى ما ، هي بالضبط ما

يجمع عناصر مشتتة في ذات الفرد أو الجماعة لتشكيل وحدة سياسية يتمثل القاسم المشترك بين عناصرها في ضرورة الدفاع عن نفسها أمام حالة العداء (كتبت عن هذا الأمر في دراستي عن الانتفاضة) « باومن ۱۹۹۳». الهويّة تعبثة من أجل الكفاح تنعبّن في طريقة ترتيب ما تتوقع الكفاح ضده، وغالباً ما تبدد التعبئة نتوء الاختلاقات القادرة - في سياق الحياة اليومية - على تحجيم التفاعل والتعاون.

وقلْ عالجت في مناسبة أخرى الأشكال التي تستنبطها الجماعات المعبأة للكفاح رداً على حالة عداء تعيشها . وما أثار اهتمامي، بصورة خاصة، في الدراسة سالفة الذكر عن الانتفاضة، ودراسة قمت بها في الوقت نفسه عن هوية الدياسبورا الفلسطينية، كان التنظيم السياسي، والاجتماعي والمفهومي للفلسطينيين في مناطق مختلفة من المنفي.

فقي دراستي "'وطن من الكلمات» (باومن ١٩٩٤) تفحصت خطابات الهويّة لدى الفلسطينيين في مخيمات اللاجئين في لبنان، ولدى انتلجنسيا الدياسبورا الفلسطينية في مدن الغرب، وكذلك لدى الناس في الداخل، لتقييم الطرق المختلفة التي شكّلت بها ثلاث جماعات مختلفة من الفلسطينيين هريّتها بطرق مختلفة في ثلاثة أوساط شديدة الاختلاف عن بعضها.

في الحالات الشلات كان يجري تصور العودة إلى فلسطين كلحظة يمكن خلالها تحقيق هويّات أعاقتها أشكال متنوّعة من القمع والاضطهاد ، لكنني كنت مدركاً للمشاكل المرجح ظهورها عندما يجتمع الفلسطينيون المشتنون، يكل تجاريهم التكوينية المختلفة، الموحدة ظاهرياً تحت راية الوطنية الفلسطينية، ولكن شديدة الاختلاف من حيث الجوهر، في مكان واحد يُسمى فلسطين.

فالفروقات في الطريقة التي تعلموا بواسطتها مفهمة أنفسهم كفلسطينيين، ستجعل من الصعب عليهم، كما أكدت في تلك الدراسة، دميج الهويّات المتنوّعة ومختلف أنواع المخاوف التي حرّضت عليها، في جماعة وطنية واحدة بكل تضافر عناصرها الكامنة ، في الأرض نفسها.

سأنظر قي هذه الورقة إلى الكيفية التي تتصور بواسطتها جماعات تعاني من حالة عداء في المنظر قي هذه الورقة إلى الكيفية التي تتصور بواسطتها جماعات تعاني من حالة عداء في المنفى، الأماكن التي سترول منها الحصومة المدعاة، ويكن فيها لكمال الهوية أن يتحقق . ويبدو في حالات من نوع المنفى أن تخيّل المكان، الذي سيرجع إليه الإنسان بعد انتهاء الكفاح، مسألة فائقة الأهمية . تعتمد هذه المقالة على أبحاث قمت بها مؤخرا وهي تعنى بصور المنفى والصور التي تشكّل الذ

أما الحالات التي أريد الحديث عنها فهي كالتالي:

الأولى، العردة من المنفى البابلي لشعب سيسمى لاحقاً باليهود نتيجة لذلك المنفى . وأجادل بأن تلك اللحظة في تكوين اليهودية كانت شديدة التورط في المنفى، وبأن عودة شريحة صغيرة من الشعب المنفي إلى [مملكة] يهوذا ، والى ما عرف آنذاك، بحكم وضعها الخاص، بمنطقة السامرة، عزز مفهوماً لدى شعب كان جديداً في تلك المنطقة.

مفهوم المنفى، الذي أجادل بأنَّه كان لحظة تكوينية في بناء مفهوم بعينه لشعب إسرائيل (مفهوم

جرى إبرازه في العهد القديم) ومهد الأرض في الوقت نفسه لتجريد شريحة أخرى من السكان الأصليين . كنت أنري الكتابة عن الحملات الصليبية والحجاج ، لكنني سأضين نطاق هذا المرضوع التطارأ لنشر أبحاث تستقصي السمات الخاصة جداً لتلك الدياسبورا التي كانت بلا شتات ، لاحقاً . الحالة الثانية التي كانت بلا شتات ، لاحقاً . الحالة الثانية التي أريد تناولها هي حالة ثيودور هرتسل ، المؤسس الأول لما ثبت لاحقاً بأنه أكثر مناهيم الصهيونية نجاحاً إن لم يكن أكثرها هيمنة . كانت هناك صهيونيات أخرى ، لكن الشكل الهرتسلي أصبح شديد التأثير في تشكيل دولة إسرائيل . أريد الجدال حول الطريقة التي تشكلت بها هرية – تلك التي أسقطها على البهود الذين أمل أن تأخذ بواسطتهم شكلاً في دولة يهودية – على غرار ثيينا القرن التاسع عشر . وكذلك الطريقة التي خلقت بها ، الهوية التي تحولت إلى اتجاه سائد في غرار ثيينا القرن العالم العربي .

من المثير للاهتمام حقاً النظر في الأعمال المنشورة حول التاريخ الترراتي المبكر، فقد بددت الإيحاث في السنوات العشر الماضية أو ما يقاربها، الطرق التقليدية للتفكير بالتوراة كمصدر الإيحاث في السجالات وثيقة الصلة هي فرضية نياز ليمخي في كتابه عن الكنعانيين وأرضهم (ليمخي ١٩٩١) الذي لا يدعي بأن معظم التوراة كتبت بعد المنفى البابلي رحسب، بل يؤكد أيضاً أن تلك الكتابة قد أعادت صياغة واختراع كل التاريخ الإسرائيلي السابق بما فيه الخروج وغزو كنعان ووجود الكنعانيين ، وذلك كي تعكس وتؤكد تجارب العائدين من المنفى البابلي.

يؤكد ليمخي أن الكنعانين لم يكونوا السكان الأصلين الذين واجههم الإسرائيليون بعد هربهم من مصر وقدومهم من الصحراء، بل هم إسقاطات متاخرة على الناس الذين وجدهم البهود العائدون من المنفى البابلي يعيشون في الأرض . بكلمات أخرى كانوا أبناء منطقة يهوذا الذين لم ينفوا في القرن السادس (سنبيّن معنى علامات التنصيص حول البهود ومفهوم الاختراع بأثر رجعي في ما يلي).

لا تتماشى أطروحة ليمخي مع الناس الذين يريدون أخذ الحُولية التوراتية كوثيقة رسمية، لاَّتُها تدعو إلى إعادة التفكير في كل المصنفات المستخدمة ليس من جانب المعنين بدراسة التوراة وحسب، ولكن من جانب القوميين الذين يريدون إعادة صياغة هويًات الشرق الأوسط المعاصر بتعبيرات الحالة البدئية الأولى، أيضاً.

إن إعادة التفكير المعاصرة حول ظهور البهودية تفترض أن كل الدبانات الشرق أوسطية حتى فترة. العودة من المنفى البابلي - أي حتى القرن السادس قبل الميلاد - كانت متعددة الآلهة على نحو أو آخر . ففي المنطقة التي ستصبح فلسطين عبد الناس بعل وآلهة إقليمية محلية وآلهة أخرى كانت آلهة فرعية، تعنى بالمر والخصب والعواصف وما شابه.

وفي لحظات - إذا جاز استخدام التعبير مرة أخرى - كانت الخصومات تتركز حول آلهة قوميين كانوا، أيضاً، آلهة حرب. وقد كان يهوه، الذي ارتقى إلى إله توحيدي لليهودية والديانات التي تلتها، إله حرب، واحتل مكان الصدارة، تحديداً، عندما اضطرت الخصائص الجمعية للتضافر في الكفاح ضد خصائص جمعية أخرى كانت معادية، أو موضوعاً لعدوان الناس القاطنين في المنطقة التي يحميها يهوه.

عرف الناس في فترة ما قبل النفي البابلي العديد من الفزوات والحراك في المنطقة التي أصبحت تعرف باسم " يهوذا وإسرائيل " عا جلب إلى وعيهم عدداً آخر من الآلهة التي تخدم عابديها على التوالى بطرق مختلفة.

كان سكان يهودا وإسرائيل يتبنون، أحياناً، بعض أو كل تلك الآلهة في تراتبية الآلهة لديهم، إما بسبب أن الغزو أثبت أن تلك الآلهة أكثر قوة من آلهتهم المحليين، أو لأن الدليل أظهر أن عبادة تلك الآلهة تعود بالخير على عابديها . وتبني آلهة أخرى - توفيقية دينية - يحدث على الأرجح عندما يعترف شعب بقوة أو نفوذ شعوب تلك الآلهة.

وقد انخرط سكان " إسرائيل ويهوذا " في القرن الثامن قبل الميلاد ، في عدد من الأنشطة التوفيقية، جزئياً بسبب تاريخ من الغزو ، وجزئياً بسبب تفاعلهم مع جماعات أخرى عبر التجارة. ورغم ذلك أصبحت التوفيقية في تلك الأثناء مسألة إشكالية صريحة في نظر جماعة معيّنة من الكهنة ، الذين شرعوا في الدعوة إلى الوحدانية شبه الكاملة ليهوه.

رأت تلك الجماعة في وجود الفينيقيين والآخرين مصدر تهديد للاقتصاديات التي تعيش عليها، لذلك دعت إلى معارضة عبادة آلهة الغرباء. ومهما كانت الأسباب الاجتماعية الكامنة خلف ظهور حركة ما سيعرف بيهوه وحده (وأود الإشارة إلى أن تلك الحركة تشترك في الكثير من السمات مع حركات سنسميها لاحقاً قومية) فإن مطلبها كان سيادة عبادة يهوه.

كانت عبادة آلهة رآلهة فرعية أخرى محلية مسموحة، لكن الكهنة طلبوا من الإسرائيليين عبادة إلههم القومي والابتعاد عن آلهة الشعوب الأخرى . هنا رفع يهوه من إله فرعي يحضر في الحروب إلى إله يرمز بطريقة فيتشية لظهور هويّة قومية، وارتقى بواسطة جماعة كهنوتية معنية بمركزة العبادة حول الأماكن المقدسة الخاضعة لسيطرتها.

في القرن الثامن جاء الغزو الآشوري، وكما جرت العادة في تلك الأيام، تم ترحيل الفئات الاجتماعية المهيمنة من المنطقة . تُزعت القيادة السياسية والكهنوتية السائدة (الكهنة التوفيقيون) ودفعت إلى المنفى، تاركة خلفها الفلاحين الذين واصلوا الكدح في الأرض وتقديم محصولها للحاكمين الجدد.

كانت حركة يهوه وحده في ذلك الوقت هامشية، ولم تكن لكهنتها علاقة بالأوساط السائدة في المجتمع، لذلك عندما أرسلت تلك الأوساط إلى المنفى بقى كهنة يهوه وحدهم ، وهربت جماعة كبيرة منهم جنوباً إلى يهوذا حيث تزايد نفوذهم ، في القرن السادس قبل الميلاد تعرضت يهوذا لثلاث غزوات متتالية، تم في سياقها (بين ٥٩٠ و٥٨٢ قبل الميلاد) ترحيل نخبة المجتمع ، بما فيهم أنصار يهوه وحده، هذه المرة إلى بابل.

لم يكن المنفى البابلي شاقاً على نحو خاص . استقر أبناء يهوذا في مناطق زراعية قريبة من المدن

الرئيسية حيث سمح لهم بإعادة تشكيل أنفسهم كجماعات متماسكة (إحدى المستوطنات الرئيسية للمنفيين من يهوذا كانت تدعى تل أبيب) . وخلال ثلاثة أجيال في المنفى اختلط العديد من المنفيين بالمجتمع البابلي، واتخذوا أسماء بابلية، ودمجوا أنفسهم كتجار وحرفيين في الشبكات الاجتماعية للجماعات المحيطة بهم.

والأكثر بروزاً كان حقيقة أن العديد من المنفين شرعوا في عبادة آلهة آشورية اعترافاً منهم بأن تلك الآلهة أثبتت قوتها أكثر من الإله الذي دافعوا عنه . وقد رأت الجماعات المنخرطة تحت قيادة كهنة يهوه وحده (على غرار هوتو المخيمات في تنزانيا) الاندماج والتوفيقية ليس كموت اجتماعي وحسب، بل كقتل لإلههم الذي سيزول دون جماعة ذات هوية محددة يعيش ليحميها (ومعها الحاجة إلى وجود كهنة له) وبالتالي، صمموا بصورة حصرية ومطلقة على الوفاء بالتزامهم تجاه يهوه الذي وثقوا بأنه سيعيدهم إلى الأرض التي طردوا منها.

لذلك رفعوا شعار نقاء الدم كوسيلة للحفاظ على حدود الجماعة القومية، فمنعوا الزواج المختلط مع المجتمعات المحيطة يهم . كما ابتكروا مجموعة من الطقوس الحسرية التي تعزلهم عن جيرانهم، لا تشمل ذلك الشكل الخاص من العبادة في الهيكل وحسب، بل ابتكار تقويم خاص يكتهم طقوسيا من العيش في سياق زمني مختلف عن الجماعات التي يشاركونها المكان أيضاً . استهدفت كل تلك الويش لم الميزة ترسيم وإبقاء الاختلاف، لكنها لم تحل بينهم وعارسة التجارة مع البابليين، وبالتالي المفاظ على سبل العيش بينهم.

سمح قررش الذي غزا الآسوريين في عام ٥٣٠ قبل الميلاد للراغبين من المنفين بالعودة إلى يهوذا، لكن العائدين كانوا جماعة قليلة العدد أن الكثير من نسل المنفين وفضوا العودة . وقد عادوا بفعل آمال عريضة ، تسرد التوراة القصص التي تتنبأ بالطريقة التي سيقود بها يهوه العائدين إلى أرض جميلة تفيض بالحليب والعسل، وكيف ستنبسط الجبال لتمهد الأرض في طريق عودتهم، كما تقول بأن العائدين عند وصولهم إلى يهوذا سيجدون الأرض خالية وسيبنون المدن ويقيمون المعابد ليهوه وحده ويعيشون في وفرة وسلام.

لكن الأمر لم يكن على هذا النحو . فالأرض التي استقبلتهم لم تكن خالية بل كانت ماهولة بمجتمع كامل عن بقوا في المكان بعد طرد نخبه الاجتماعية ، وتولوا زمام الأمور فطوروا الأرض وأملاك المطرودين . يعرض هم . بارستاد في كتابه الأخير "أسطورة الأرض الخالية " (بارستاد ١٩٩٦) شواهد أركبولوجية ونصيّة لإثبات أن يهوذا خلال فترة النفي البابلي عرفت مجتمعاً محلياً كامل الفعالية، يواصل الحفاظ على تطوير التقاليد التي اشترك بها أسلاقه مع أسلاف العائدين.

كان ذلك المجتمع، على غرار مجتمع ثمانينات القرن السادس قبل الميلاد، توفيقياً من ناحية دينية، وربما كان أكثر توفيقية بفعل اعتناق الباقين من أبناء يهوذا، غير المقيدين بكهنة يهوه وحده، لعبادة بعض إن لم نقل كل آلهة غزاتهم.

شعر العائدون، الذين طوروا مفهوماً شديد النقاء لعبادة يهوه وحده خلال فترة المنفي، بقلق بالغ بعد

لقائهم مع التوفيقيين الآخرين الذين كانوا في الوقت نفسه أكثر تمثيلاً ليهوذا منهم . وسرعان ما اندلعت عداوة صريحة بين الجماعتين. كان نسل الباقين من يهوذا قليل الحماسة تجاه التخلي عن أرضه وقبول حكم جماعة كانت بعد ثلاثة أجيال غريبة بالفعل، غريبة بكثير من الذرائع . بينما رد العائدون بنع على وجود توفيقيين في أرضهم يزعمون ملكيتها . وقد نشأت خلال المراحل الأربع للعودة (التي امتدت على ما يزيد عن مائة وعشرين عاماً) خصومة ثقافية ودينية، وكذلك صراعات على الملجمة عين.

يسجل سفران من أسفار التوراة هما عزرا ونحميا مجابهة طويلة بين الجانبين، حيث بلغت العداوة التي شعر بها العائدون تجاه المقيمين من العمق درجة ما تتاخم الحرب المعلئة. فلم يكن سكان يهوذا من المقيمين، في نظر الإخباريين المؤيدين لحزب يهوه وحده، أقارب بل كانوا غرباء، يعرضون العائدين لغواية الارتداد وخطر التوفيقية الدينية. لذلك، يقول يهوه لأحد أنبيائه في سفر عزرا:

''إن الأرض التي تدخلون لتمتلكوها هي أرض متنجسة بنجاسة شعرب الأراضي، برجاساتهم التي ملأوها بها من جهة إلى جهة بنجاساتهم، والآن فلا تعطوا بناتكم لبنيهم ولا تأخذوا بناتهم لبنيكم ولا تأخذوا بناتهم لبنيكم ولا تطلبوا سلامتهم وخيرهم إلى الأبد، لتتشددوا وتأكلوا خير الأرض وتورثوا بنيكم إياها إلى الأبد '' عزرا (٩-١١-٣٠).

وقد طلب كهنة المقيمين في عام ٥٢٠ قبل الميلاد من العائدين أن يقبلوا مشاركتهم في بنا - هيكل ليهوه، الإله الذي يعبدونه على غرار العائدين، لكن القصة التوراتية التي تروي الحادثة لا تقصي أبناء يهوذا المقيمين - الذين طلبوا التعاون - كخصوم وحسب، لكنها تحولهم إلى غرباء أيضا. تحولهم إلى شعب من نسل الشعوب التي سكنت الأرض بعد نفي أهالي يهوذا.

"ولمًا سمع أعداء يهوذا وبنيامين أن بتي السبي يبنون هيكلاً للرب إله إسرائيل تقدموا إلى زربابل ورؤوس الآباء وقالوا لهم: نبني معكم لأننا نظيركم نطلب إلهكم وله قد ذبحنا في أيام أسرحدون ملك آشور الذي أصعدنا إلى هنا . فقال لهم زربابل ويشرع ويقية رؤوس آباء إسرائيل ليس لكم ولنا أن نبنى بيتاً لإلهنا، ولكننا نحن وحدنا نبنى للرب إله إسرائيل. (عزرا ٤-١-٣).

صّاغ المنفيون العائدون مرة أخرى في آلأرض التي عادوا إليها الوضع العدائي نفسه الذي عاشوه في بابل، وبالتعبيرات التي صاغوا بها من قبل هوياتهم اليهويّة الخالصة، فأضفوا على المقيمين في يهوذا هويات التونيقيين الدينين الذين أحاطوا بهم في المنفى البابلي، ونظروا إليهم كمصدر لخطر يهوذا هويات التوضية الروحية. كما أعادوا تشييد المنظومات الدفاعية التي حموا بها هويّةهم اليهوذية في تم ل أبيب وبقية مستوطنات المنفى . فقد وضعوا معيار الطهارة الطقوسية (تخص العبادة في المعجد ومجالات أخرى من الطقوس الشخصية والعامة) الإقصاء المقيمين - بعد مائة وعشرين عاماً على موجة العودة الأولى - وتطهير جسم الجماعة - الذي انتفح بفعل علاقات القربى - على أسس عرقية . فقام عزرا، بناء على تعليمات الوحي النبوي، بتطهير الدم، حيث أرغم العائدون الذين تزوجوا من أبناء بهوذا المقيمين، تحت طائلة الحرمان الديني والتجريد من الأملاك، على إخراج " كل

النساء والذين ولدوا منهن."

وقد كان هذا الفصل القسري بين جماعتي يهوذا أصل مفهوم الكنعانيين، الذي دون لاحقاً في أسفار التوراة، واعتبرهم مصدر شر حاول عرقلة البناء الأصلي لشعب إسرائيل . يكتب ليخمي : "شمل الكنعانيون ذلك الجزء من السكّان الفلسطينيين الذين لم يعتنقوا يهودية المنفيين، لأنهم لم يشاركوهم تجربة المنفى والعيش في أرض غريبة كانت قدر المطرودين من يهوذا إلى بابل في عام ٥٨٧ قبل الميلاد . فلم يعتبروا السكان الفلسطينيين يهوداً لأنهم كانوا غير مستعدين للاعتراف بالبدع الدينية لجماعة المنفيين، وقبول يهوه كإله وحيد يستحق العبادة . لذلك كان الفرق المقيقي بين الكنعانيين والإسرائيليين فرقاً دينياً، ولم يكن فرقاً بين شعبين مختلفين « (ليخمي ١٩٩١) .

ويؤكد ليخمي أن تطهير الأماكن المرتفعة من نجاسات الكنعانيين، كما ترويها التوراة بتفاصيل واحتفاء، كان إسقاطاً على التاريخ الأسطوري لسياسة التطهير الثقافي والنبذ العرقي التي مارسها نسل العائدين من المنفى البابلي ضد الباقين في الأرض. ومن المرجح أن العنف الذي يأمر يهوه أتباعد مراراً بمارسته ضد الكنعانيين، على امتداد الأسفار الخمسة الأولى في العهد القديم، كان تعبيراً عن أمنية أيديولوجية، أكثر منه صدى لسياسة جرت بحذافيرها بعد النفي البابلي ضد أبناء يهوذا الآخرين.

لكن الغضب الذي أظهره المنفيون العائدون تجاه الباقين في المكان يدل على مدى ما يسم صياغات الهويّة في المنفى من بغض للحياة في العوالم التي نفي منها ملفقو تلك الصياغات.

تتعرض الصلة التي يقيمها دوركهايم بين الديفرافيا والمقدس للاتكسار فعلياً في سياق تطؤر الهدوية . إذ ينظر إلى شعب أرض الإله بأنه لم يعد جديراً بحماية الإله الذي يقيم على أرضه . قد الهجودية . إذ ينظر إلى شعب أرض تخص الإله ولكن يمكن طرده بأمر منه - على يد أشخاص عينوا أنفسهم يعيش شعب على أرض تخص الإله ولكن يمكن طرده بأمر منه الكافي لإرادته . فما هو أكثر أهمية أتباعاً له - إذا لم يتمسكوا به كما يجب، ولم يرضخوا بالقدر الكافي لإرادته . فما هو أكثر أهمية من الإقامة، في هذا السياق، يتمثل في خضوع الجماعة لسلطة إلهها . وبالتالي، يمكن بواسطة الخصوع لإرادة المقدس - المعروفة عبر وساطة نخبة تستمد المعرفة من النبرة أو تفسير التصوص - الحضوع لإرادة المقدس - تعى خارج حدود أرض الحفاظ على اليهودية (الحالة الاستثنائية بين ديانات المنطقة في ذلك الوقت) حتى خارج حدود أرض الإلها

وهكذا، بخروجها عن نطاق الديانات الإقليمية في جوهرها، تطرح اليهودية نفسها كديانة يمكن الالتزام بها في أي مكان، لكنها تحول الخلاص إلى شرط مسبق بالخضوع لإرادة المقدس. جعلت هذه الطريقة في إعادة تفسير العلاقة بين الأرض والمقدس (تصبح الأرض بموجبها مكافأة أكثر مما هي أحد شروط الولاء) ، إضافة إلى فتح طريق الطاعة العابرة للمناطق، من اليهودية في حالة تأثر دائمة بالتحولات التي تصيب جماعتها البشرية، وجعلت من شخصيتها عرضة للتأثر بأنبياء يعينون أنفسهم للنطق باسمها، ويزعمون معرفتهم لإرادة الإلاة أكثر من سابقيهم.

ولا شك أن زعم الاختيار من جانب الله يوجد في هذا السياق، كما أن نزعة الصلاح الذاتي تكتسب

المزيد من السيادة في مناطق المنفي مادياً وروحياً على حد سواء أكثر مما هي عليه في الوطن.

مكّنت هذه الطريقة في فصل الأرض عن الإله المسيحيين، مثلا، من التأكيد بأن اليهود لم يعودوا إسرائيليين مناسبين، لأن الشعب الأصلي المختار خان عهد طاعته لوصايا يهوه، فرفض يهوه (يُعرف أيضا بيهوفاه) حسب اللاهوت المسيحي اليهود واختار شعباً جديداً ينحه تأييده والحق في أرضه. لذلك، تسبب زعم المسيحيين المؤكد ليس بحيازة مكان اليهود في الخطة الإلهية وحسب، بل وحيازة أرض الإله التي يقال بأنه أعطاها لليهود أيضاً، تسبب في القرنين الرابع والخامس للميلاد بنشوء برنامج بيزنطي إمبراطوري لبناء القدس والأرض المقدمة (المطهرة من اليهود) كنسخة مسيحية لعظمة الأرض المنوحة من جانب الإله، والتي توقع المنفيون في بابل العثور عليها في يهوذا قبل ذلك بألف عام.

أعلن قسطنطين ومن تلاه من الحكّام، كما ترجموا ذلك إلى حد ما، نيّة بناء فلسطين كجنة على الأرض مركزها القدس، لتشريع الطقرس الدينية للجماعة (المسيحية). يمكن النظر إلى هذا المشروع كأحد مشاريع التحديث المبكرة، حيث لا يكشف عن خطة لجعل الممارسات الطقوسية لديانة ذات صبغة كونية متجانسة وحسب، بل ويريد التأكيد، أيضاً، على وجود صلة مباشرة تتسم بالشرعية بين إرادة المقلم وإدارة النظام الدنيوي.

يجد الإنسان بصورة محددة من خلال تهوعات الحجاج، ويلاغة الخطاب الصليبي، بعد الفتوحات الفارسية والإسلامية، بأن فلسطين كانت دائما أرض شعب مختار من نوع ما يشعر بضرورة العودة الفارسية والإسلامية، في اللاهوت، وكذلك الخطابات الشعبية المؤيدة لبرنامج العودة - الخاصة بالمسيحية اللاتينية الغربية - العلامة المعروفة للاعتقاد بإمكانية التغلب على الفقدان والموت بدخول أرض توراتية تفيض بالحليب والعسل، إلى جانب دعوة لاستئصال السكان القاطنين في تلك الأرض، أو إرغامهم على اعتناق ديانة الفاقين.

يسهل بالطبع فهم تجليات الفاتح الإسلامي كخصم، وعكن حتى فهم الأسباب التي دعت الصليبيين لذبح السكان اليهود المقيمين في طريق الأوروبيين إلى الأرض المقدسة، لتخليصها من المختلس الشيطاني [المسلم] لأرض الميعاد . لكن ما يصعب فهمه، دون إدراك لكيفية تمفصل الطهارة في المنفى، الطريقة التي عامل بها الصليبيون المسيحيين من الارثوذوكس البيزنطيين، الذين وجدوهم في فلسطين، وفي الدروب المؤدية إليها.

فقد رفض الصليبيون، عند تدومهم إلى الأرض المقدسة، وعثورهم على طائفة مسيحية سائدة تربطهم بها صلات مجازية من القربى كأبناء عمومة، الاعتراف بتلك الصلة، وهنشوا الأرثوذوكسية بدلا من خلق روابط مع المسيحين السوريين وغيرهم، الذين لم يسبق لهم الدخول معهم في سجالات لاهوتية حول خصائص التثليث. كان البيزنطيون الأرثوذوكس على قدر كبير من التمفصل مع لاهوتهم الخاص إلى حد لا يمكن معه إلا اعتبارهم مهرطقين - في سياق هدف يكتسب معناه بواسطة الدين - تصدق عليهم كل سمات العداوة. وقد أضعفت العداوة التي شعر بها المسيحيون اللاتينيون هياه الأرثوذوكس من سيطرتهم على الأرض حيث أبعدت عنهم حلفاء محتملين . كما أدت في الحملة الصليبية الرابعة إلى نرع من التعويض العيثي، عندما تمت تعينة المسيحين اللاتين من أجل الذهاب إلى الأرض المقدسة، لمحاربة المسلمين الهادفين إلى تدمير القسطنطينية ونهبها، وهي روما المسيحيين الأرثوذوكس آنذاك.

ثمة، بالطبع، المزيد مما يمكن قوله عن علاقة المسيحيين الأوروبيين بفلسطين، خاصة بالرجوع إلى سعى أولئك المنفيين الروحيين، حتى الوقت الحالي، لفرض صور على الأماكن المسيحية الفعلية قاموا بصياغتها عن الأرض المقدسة من بعيد وهم في أوطانهم. ويستحق الموضوع معالجة أشمل في مناسبة أخى (أنظر: بارمن ١٩٩١)

لذلك، سأناقش حالة أخرى من حالات المنفى والعودة، هي يمعنى ما مختلفة جدا في كيفية عكسها للنفوذ التكويني الذي يمارسه نوع آخر مختلف من العداوة . ورغم ذلك، فإن في ديناميات العودة المطروحة من جانبها أوجه للتشابه مع حالات سابقة الذكر.

تلك حالة ثيردور هرتسل والأفكار التي طرحها في النصف الثاني من القرن التاسع عشر عن مكان البهردية في - وخارج - أوروبا . إن دراسة أعمال شخص واحد كحالة تميلية مسألة إشكالية بعض الشيء، رغم أن تفخص الدعوة في كتابات هرتسل، وكذلك العديد ممن جا موا بعده، يجعل من الصعب القول أن تفصلات الهريّة التي عرفها، لم تبد للكثيرين وكأنها لا تتكلم باسمهم وعن تجربتهم الخاصة كيهود في أوروبا.

يطلق لويس ألتوسير على المسالك المؤدية إلى هذا النوع من التماهي تسمية " التداخل" ويعني بها الكيفية التي يعرض بواسطتها خطاب لجمهوره مواقف يمكنهم التعرف على أنفسهم وأوضاعهم من خلالها (التوسير ١٩٧١).

قد لا يكون هرتسل نفسه على درجة كافية من التمثيل، لكن كتاباته الأدبية والأبدبولوجية والسجالية نجبحت بصورة جلية في تقديم أوصاف لعدد كبير من يهود أوروبا الشرقية والوسطى عن أوضاعهم، وما يقلق تلك الأوضاع . وما يعنيني في هذا السياق، أكثر من فهم النقاط المحددة في خطاب هرتسل، فهم الصراعات والتناقضات التي صاغت تلك النقاط . فقد كان مرتسل نتاج عصر التنوير إلى حد كبير، وكان على قناعة راسخة، منذ أواسط القرن التاسع عشر وحتى أواخره، بأن زحف التنوير الأوروبي سيؤدي مع مرور الوقت إلى تبديد الاختلافات الثقافية بين الشعوب، لينجب بشرية كونية كرزموبوليتية . كما كان فهمه للتنوير معادياً أشد العداء للقومية . لذلك، ثمة ضرورة لقهم التنوير معادياً أشد العداء للقومية . لذلك، ثمة ضرورة لقهم التنويرية من جهة، والشخص المخلص للكونية التنويرية من جهة أخى.

يقترح جاك كورنبرغ في كتاب جديد بعنوان "ثيودور هرتسل: من الاندماج إلى الصهيونية» (كورنبرغ ١٩٩٣) طريقة لحل هذا التناقض، فيشير إلى أن الهم الدائم لهرتسل، في سنوات شبابه الأولى بشكل خاص، كان تخليص نفسه من الخصائص اليهودية في شخصيته. وكانت فيينا القرن

التاسع عشر - مثل عديد من أماكن الحداثة الكوزموبوليتية في تلك الفترة - قد انخرطت في الدفاع عن هيومانيزم التنوير، وترويج صور غطية عن " اليهودي".

لم تكن الصور النمطية تصورات بوزعها معادون للسامية، بل كانت رائجة بين اليهود الطامحين في الاندماج . وقد شعر هرتسل، المعني كشاب بالإنضمام إلى نوادي المبارزة النمساوية، وفئات اجتماعية أخرى لم تكن ترجب باليهود عادة، بأن تحويل يهوديته إلى يهودية غير إشكالية مسألة تحتل مكانة كبيرة في ذهنه . فكانت طريقته في حلها تتمثل في تقسيم اليهودي نفسه إلى اثنين: اليهودي الذي يمكنه التماهي معه، وهو يهودي التنوير الحامل ليهوديته كما يحمل النمساوي أو الفرنسي أصوله القومية بداهة، لكنها بلا أهمية من حيث الجوهر في حياة شخص متعلم نأى عنها برشاقة وامتلاك للذات.

"أما اليهودي الآخر الذي كرهه، فكان اليهودي الجانع للمال، المتمركز حول ذاته بصورة مرضية، معقوف الأنف الذليل. وقد نأى بنفسه كيهودي عن يهودي الغيتو، فقام في مرحلة من حياته باستنصال اليهودي الآخر بطريقة لا تختلف كثير الاختلاف عن المنفى الاسمي الذي فرضه العائدون من بابل على سكان يهوذا الأصليين . كما نعى حقيقة أنه وفي لحظة سوداء من تاريخنا دخلت طيئة إنسانية دنيا إلى شعبنا التعس والتحمت به» (ثيودور هرتسل " ماوشل " في كتابات صهيونية: مقالات وخطب . المجلد الأول ص١٩٥٣) أورده (كورنبرغ ١٩٩٣ - ١٩٩٣).

قراءة كتابات هرتسل الروائية وكذلك مقالاته وتحقيقاته الصحفية مثيرة للاهتمام لأنه كثيراً ما يستخدم تعبيرات لاسامية مقذعة في تقيله لليهود واليهودية . فما يتجلى بوضوح في تلك الأعمال التعارض بين عقلية الغيتو " لليهودي الآسيوي " والشخصية التقدمية لليهودي الجديد المكافح كي يولد من جديد . ترعرع يهودي الفيتو في حالة من العزلة النسبية لأنه كف عن المشاركة في الحركات القرمية الأوروبية، وكذلك عمليات التحديث والتنوير . وبالتالي، طور ذلك اليهودي عقلية تهتم في المقام الأول بالمغانم المادية وتعزيز الذات التي تعري نفسها بالجوع إلى المال، والتواضع الذليل المتسم بالرعونة في آن.

مقابل هذه الشخصية النمطية يضع هرتسل اليهودي الجديد القادم إلى الوجود، اليهودي الذي يشبه أي إنسان آخر: كامل الاندماج، وعضو فخور من أعضاء المجتمع الأوروبي . بكلمات أخرى، اليهودي الذي يتماهى هرتسل معه.

لا تثير صياغات كهذه الراحة، فرغم استخدامه لها، إلا أنها لدى هرتسل تعبيرات غير شخصية قاماً. ومن المهم رؤية كيف تدخل تلك التعبيرات في مشاعره الخاصة في سياق الكفاح ضد صورة غطية يكن تطبيقها عليه، وعلى مكان يمكن لأحد المعادين للسامية أن يراه قادماً منه (قد تعتقد بأتك مثل بقية الناس ولكن أنت مجرد بهودي)، وبصورة أكثر تعقيداً على مكان يرى نفسه قد جاء مند.

كانت تلك اللغة في ذهنه . وفي ما مر عبره من خلال عدد من المشاريع الغريبة لتمكين اليهودي من

سلخ نفسه عن شخصية يهودي الغيتو المنحطة – اليهودي الذي لم يولد بعد – لذلك، انشغل هرتسل في محاولة لاستخراج يهودي جديد من التجربة التاريخية للعزلة وحياة الغيتو والتعصب الذي جعل من اليهود نوعاً خاصاً من البشر.

أراد جعل اليهرد أوروبيين خالصين، واستنبط بعض التقنيات للقيام بذلك في فترة ما قبل صياغة مفهرم الصهيونية . إحدى تلك التقنيات القيام بالتعميد الجماعي . كما اعتنق نزعة استراكية قوية أيضاً . رأى في الاشتراكية وسيلة أخرى لاستخراج يهودي قوي فخور من الشخصية الفيتوية، التي يصمها بالمراوغة والعصبية والتزلف . كان يخوض في تلك الكتابات معركة حقيقية بين صورتين للأشياء . ولكن يحدث في فيينا أواخر سبعينات القرن التاسع عشر ومطلع الثمانينات وصول حكومة معادية للسامية إلى سدة الحكم (يُنتخب أحد المعادين الصريحين للسامية عمدة لفيينا) فيشعر هرتسل فجأة بأنه مهما بذل من جهود كي لا يكون يهودياً، أو كي لا يشبه يهودي الغيتو، ومهما حاول الاندماج، فلن يُسمح له بذلك ، ويأتي رده في عام ١٩٨٥؛

"الا يعترف بنا أغلب المواطنين غير اليهود كألمان - غساويين . لا بأس، سنخرج، ولكن سنكون هناكون أيضا غساوين فقط . "ويكلمات أخرى، فإن ما يصل إليه يتمثل في فكرة عن دولة يهودية خالصة، ليست دولة يهودية بالمعنى الديني، أو يهودية بالمعنى اللغوي، حيث لا يريد لفة أخرى، بل يريد الألمانية لفة للدولة . يريد دولة يهودية خالصة يستطبع اليهود فيها تطوير أنفسهم كمواطنين كاملين، باعتزاز واندماج كاملين في الجيش، ونيل حقوق إنسانية كاملة كبش، ليتمكنوا من تطوير أنفسهم في معزل عن صورة يهودي الغيتو، أو كما يقول في موضع آخر، صورة " اليهود الآسيويين". يقول كررنبرغ بأنه أراد موقعاً إمبراطورياً متقدماً يشكل حالة دفاعية بلا أسوار في وجه آسيا. وما يقوله، بالضبط، أننا نريد الذهاب إلى مكان آخر لنطور أنفسنا كأوروبين كاملين، إذا استطعنا تطوير دولتنا الخاصة، إذا استطعنا تطوير أنفسنا كأوروبين متنورين نستطيع، آنذاك، الالتحاق تهوير دولتنا الخاصة، إذا استطعنا الوحيدة للاندماج؛ فصل أنفسنا كي نرجع من جديد.

مشروع مثير لقدر كبير من الاهتمام لأنه يشير إلى ضرورة تنظيمه من أعلى، فالمسألة لا تتمثل، مشروع مثير لقدر كبير من الاهتمام لأنه يشير إلى ضرورة تنظيمه من أعلى، فالمسألة لا تتمثل، خلافا لما قاله الصهاينة الروس في الفترة نفسها تقريباً، في تحقيق الصهيونية الثقافية، حيث يجتمع الناس في مشتركات تعاونية ليصبحوا أقويا م، بل في الطريقة التي تقوم بها الدول في أوروبا . علينا العثور على أشخاص متنورين يطرحون مشروع نقل الناس إلى هناك وتحويلهم إلى بشر حقيقيين. الدولة هي التي ستفرض ذلك الأمر، ستعمل على استخراجه من العامة . ستحول الدولة القادمة البهود إلى شئ آخر، وسنطلب من بقية العالم أن يعطينا اليهود كلهم، ويتعاون معنا لنقلهم خارج أماكن وجودهم لأننا نريد التخلص من الدياسبورا . نريد إحضارهم كلهم إلى الداخل، حيث نستطيع تشكيلهم على صورة يهود هم أوروبيون في الواقع.

حركة مثيرة للاهتمام: الخروج من أجل العودة بمعنى ما . لكن ما يثير الاهتمام وجود مأساة لم تكتب بالقدر الكافي، ذلك الجانب من المشروع، خاصة بعد ١٩٤٨ (ولن أتكلم حتى عن الفلسطينيين

في هذا التفصيل الخاص) المتعلق باليهود أنفسهم. فتأسيس إسرائيل خلق حالة عداء لليهود الشرقيين واليهود العرب في مختلف مناطق الشرق الأوسط.

بذلت إسرائيل أقصى الجهود لإحضار اليهود من البلدان العربية إلى إسرائيل . تمثلت بعض الجهود في تقديم أموال طائلة إلى بلدان لتتخلص من اليهود وتبيعهم . ويقول آخرون أنها بذلت جهودا لتخويفهم في أماكن وجودهم وإرغامهم على المفادرة . فأحد المشاريع الكبيرة كان إحضار جميع اليهود . وكما أعرف، مثلاً ، بواسطة صديق يعمل في الهند، اختفى ألفان من ثلاثة آلاف سنة هي عمر الطائفة اليهودية في جنوب الهند، في إسرائيل . لم يعد أحدهناك، غادروا كلهم إلى إسرائيل ولم يبق سوى العجائز . كما حدث الأمر نفسه في الشرق الأوسط.

عندما وصل أولئك الناس إلى إسرائيل واجهتهم مشكلة أنهم كانوا يهود الغيتو، النموذج الهرتسلي الذي كره اليهود الأروبيون رؤيته . رأوا فيهم اليهود الآسيويين، يهود الغيتو، اليهود غير الأوروبيين. والماساة، بالطبع، أنهم لم يكونوا كذلك . جا موا فعلاً من خلفيات قديمة جداً ومندمجة جيداً، وفي معظم الحالات من خلفيات ذات مكانة مرموقة في أماكن كالعراق وإيران وغيرها . كانوا متعلمين فجرى شحنهم فجأة وتحويلهم إلى موضوعات بجب صياغتها على نحو شديد الاختلاف، وكان عليهم هجران يهود بتهم العربية القديمة. لقد جردوا من " بهيميتهم " لتجري صياغتهم من جديد على صورة اليوروبيين.

ثمة مقطع في كتاب جميل يدعى "بعد اليهود والعرب: إعادة خلق ثقافة المشرق " لإميل القلعي، يستعرض فيه ثقافة المشرق " لإميل القلعي، يستعرض فيه ثقافة يهودية عربية مشرقية كاملة لا تستطيع أووبا تحمّل تجربتها، لأنها تسبق التنوير الأوروبي، وتزعزع التصورات القومية والعرقية عن شعب لا يستطيع العيش مع الآخرين. في الكتاب اقتباس مطول من مقابلة أجراها جدعون جلعادي في كتابه الرائد " تنافر في صهيون ذا لسراع بين اليهود الاشكناز والسفارديم في إسرائيل " مع يهودية عراقية من بغداد عن ظروف دخولها إلى إسرائيل عام ١٩٤٨؛

"كتّا نرتدي ملابس السبت، فكرّنا عندما حطت الطائرة في إسرائيل بأنهم سيرجبون بنا بحرارة،
يا إلهي كم كنًا مخطئين. عندما حطت الطائرة في مطار اللد اقترب منّا أحد العمّال ورشنا بالدي دي
تي كأننا نفيض بالقمل. أي ترحيب هذا!! شعرنا كأنهم يبصقون في وجوهنا عندما نزلنا من الطائرة
حشورنا في قطار شديد الاكتظاظ حتى أننا كتّا ندوس على بعضنا، وتوسّخت ملابسنا النظيفة.
كان زوجي يبكي، وأنا أبكي، ثم شرع الأطفال في البكاء حتى صعد نشيجنا إلى السماء وغطى
القطار. كان قطاراً لشحن البضائع، ولم تكن فيه أضواء كهربائية، وعندما أسرع في سيره فكرنا
بالقطارات التي كانت تقل البهود الأوروبيين إلى معسكرات النازي. في النهاية وصلنا إلى مخيم
شعار هعلياه، حيث استوعبتنا عائلات أخرى. بعدها كتبوا أسماءنا وأعطونا أسماء عبرية جديدة.
سعيد أصبح حاييم وسعاد أصبحت تمار، أنا أسموني أهوفاه.

كان معسكر شعار هعلياه مركز اعتقال للجيش البريطاني قبل تحويله إلى معسكر للمهاجرين.

وقد عززت سلطات الأمن الإسرائيلية إجراءات أمن المعسكر فزادت ارتفاع السلك الشائك حرله، ووضعت جهاز هاتف مباشر مع الشرطة الإسرائيلية في ميناء حيفا . وكانت هناك قوة للشرطة تتكون من ٢٠ شرطياً، ومن أربعة رقباء وضابط لمراقبة القاطنين في خيم وبراكيات مسقوفة بالصاح . أثناء تجوالي بين الخيم سألني عراقي عجوز، قال لديّ سؤال واحد: مهاجرون نحن أم أسرى حرب؟ جمد لساني، ولم أستطع الإجابة. (القلعي ١٩٩٣–٣٥)

ذلك ما جرى عام ١٩٤٨ ، فقد اتسم تاريخ من يدعون باليهود العرب أو السفارديم برغية مشابهة لتطهيرهم من الثقافة التي جا موا منها ، من اللغة التي تكلموا بها ، وإلى حد كبير من الذكريات التي حملوها معهم . ولا شك سمعتم في الآرنة الأخيرة عن قصص خطف أطفال بعض اليهود القادمين من العالم العربي وإعطائهم ليهود أوروبيين، لأن اليهود العرب لا يعرفون كيفية الاعتنا ، بأطفالهم على وجه صحيح.

لذلك، هناك منظومة شاذة لما يجب لمكان العودة أن يكون عليه . فذلك النموذج مستمد من حالة وجد فيها البهود الأوروبيون الذين كانوا يحاولون الاندماج في نماذج التنوير أنفسهم مهددين، في المقام الأول، من يهودية أخرى كانت جزءاً منهم، لكنها كانت الجزء الذي يودون التخلص منه.

حُكم هذا النموذج طريقة إنشاء الدولة عا يمكنها من التغلب على " الذات السيئة " ، لكن الدولة الناجمة عن هذا النموذج كانت تفترض تطهير اليهود المحلين والفلسطينيين عرقياً من المنطقة ، كانت الفكرة الأصلية - وكثير من هذا الأمر حدث في عام ١٩٤٨ - ألا يكون للفلسطينيين وجود عند قدومهم، فقد أرادوا دولة يهودية خالصة.

وعلى هذا الأساس، لم يكن من المكن الاعتراف باليهود الذين وجدوهم عند قدومهم كبشر كاملين - خلافاً لهم - وكي يصبحوا كاملين كان ينبغي إعادة صياغتهم، عما يعني بالنسبة لأولئك الناس الشعور بالنفي الجذري أكثر من أي شئ جركوه من قبل . ثمة كتابات كثيرة ليهود عرب تؤكد أن القدوم إلى إسرائيل، المفترض به أن يكون عودة، كان في الواقع منفى أكثر من أي شيء آخر.

الملف آفاق المشهد في فلسطين

الرسائاء السياسية في الطبوغرافيا المبنية للقدس

رشيد الخالدي

١

كانت القدس رمزاً للسلطتين الزمنية والروحية لما يزيد عن أربعة آلاف عام. وقد شكّل حكّام المدينة المقدسة، على مدار هذه الفترة، وأعادوا تشكيل وجهها المعماري تكراراً، لتبليغ رسائل ذات دلالة عن سلطة المقدس, وسلطتهم.

استهدف كل تغيير من تلك التغييرات في وجه المدينة، ما سأدعوه بالطوبوغرافيا المبنية، تحقيق عدة أغراض قد تتساوق زمنيا في بعض الأحيان، فرعا كان القصد من بناء ما إبواء حجيج، أو جنود، أو تحجيج الرياد، أو إسلام المكان ملك، أو صليبي، أو مستوطن، بصورة مهيبة ولكن أريت من الأبنية، فردية ومجتمعة في آن، تبليغ رسائل دينية أو سياسية صريحة، قصدت قراءتها فرادى ومجتمعة كطاقم واحد في الوقت نفسه.

يعرف معظم الحاضرين في هذا المؤتمر، وأرجو أن يتعرف القادمون إلى هذا المؤتمر من الخارج، في فترة وجودهم هنا، على بعض معاني المباني المهيمنة على معظم وجه القدس في الوقت الحاضر.

تزحف على التلال المحيطة بالمدينة، في حلقات مؤحدة المركز، قريبة من المدينة القديمة وعلى مسافة منها، سلسلة من الأبنية تكاد تكون عسكرية الطالع. أبنية موخدة متراصّة في صفوف متقاربة، تشيع إحساسا بالعدوانية والدفاع في آن.

لقد شيّدت تلك الأبنية، سواء منها المبنية لنحو ١٧٥ ألفاً من الإسرائيليين الذين جرى توطينهم في الجزء الشرقي من القدس منذ عام ١٩٦٧، أو الحكومية وشبه الحكومية، خدمة لتلك الأغراض الدنيوية ومن أجل شهادة سياسية أيضاً. يعكس قبح تلك الأبنية وصرامتها، مقابل المشهد القائم، وخلافاً لبقية الطويوغرافيا المبنية للمدينة، السمة السياسية لوجودها: احتلال الفضاء [المساحة] تفطية الأرض، ودق وتد دعوى ملكيتها، بصرامة وبساطة.

يكننا قراءة تلك الأبنية وفهم ما تعنيه، وما يُطلب منها تأديته من مهام، تماماً، كما تعلّمنا قراءة مشاهد أخرى، وأغاط أخرى من النصوص المشيّدة. وكمؤرخ أنفق بعض الوقت في التفكير بالقدس والنظر إليها، لكنه لم ينل تأهيلاً أو تجرية في تاريخ الفن، أو جوانب أخرى من الثقافة البصرية، أقدر القيام بثلاثة أشباء متواضعة في هذه الورقة التمهيدية:

عرض نوع من السياق التاريخي لعملية الكتابة بالحبر على الطوبوغرافيا المبنية للقدس، استخدام المباني لتبليغ رسالة، وعرض بعض التأملات حول تناقض المظهر الخارجي التقليدي، الإسلامي أساساً، للمدينة، مع المظاهر التي فرضتها إسرائيل خلال السنوات القليلة الماضية، لتأكيد بعض التضمينات السياسية لتلك الصغوف المسننة من الحزاس الحجريان للمشروع الكولونيالي الإسرائيلي في القدس.

لقد زين بعض أشهر البناة في التاريخ، بينهم هيرود الأكبر، والإمبراطور الروماني تسطنطين، والخليفة الأموي عبد الملك، والسلطان سليمان القانوني، القدس بواسطة أبنية رئيسية، خدمة لأغراض الحكومة، أو العبادة، أو العبلاج، لكنها كانت تستهدف تبليغ رسائل مختلفة أيضاً. كما ترك عدد من الحركات القوية، والسلالات الحاكمة، والإمبراطوريات، والصليبيين، والمماليك، والإمبراطورية البريطانية، والحركة الصهيونية، بصمة على وجه المدينة.

ويكن اليوم قدرا -ة آثار بعض النصوص التي تكفلوا بها أو ألهموها (بحجر القدس الذهبي الباهت في أغلب الأحيان) في الطويوغرافيا المبنية للمدينة، في أفق المدينة، في شوارعها، أو تحت بعض طبقاتها الأركيولوجية الكثيرة.

نعن نعرف شيئاً ما، وأحياناً قليلاً جداً، عما كانت تبدو عليه القدس في عصور سابقة .فقد قدّم لنا علم الآثار وفرة من الشواهد الناقصة، معظمها على هيئة شظايا غير منتظمة من الحجر وقطع الفحّار .كما أتاحت لنا المخطوطات القديمة، والمصادر التوثيقية الأخرى، المزيد من الشظايا واللمحات والروابات المتناقضة .جرى بحث وتفصيل تلك المعطيات على بد علماء آثار ومؤرخين وآخرين، في صور عن الطوبوغرافيا المبنية للقدس، ومظهرها المادي في حقب مختلفة.

أحياناً، كانت ثمة اجتهادات نابعة عن توجهات دينية أو قومية صريحة أو مبطئة، وعلى درجة من الخيالية تتاخم حد العبث .أحد أمثلتها نموذج ضخم يوهم بتمثيل هيكل هيرود، يخرج على مدار الساعة، أمام عيون السائحين المبهورين، من تحت نماذج للمسجد الأقصى وقبة الصخرة، البناعان البارزان اللذان زيّنا الحرم الشريف طيلة الألف وثلاثمائة عام الماضية.

يجري العرض في حجرة واسعة (ربما كانت من أصل أموي أو مملوكي، وذلك لا يقال أبدا

للسائحين)داخل النفق الذي فتحته السلطات الإسرائيلية على مقربة أمتار من مكان الحائط الغربي لسور الهيكل، ويتاخم الحرم نفسه، مباشرة.

في أوقات أخرى، كانت تلك اللمحات لما كان عليه وجه القدس في الماضي، متزنة إلى حد معقول. رغم أننا لا فلك ما يؤكد أن أكثر الرؤى اتزاناً كانت صائبة في الواقع . فما هي إمكانية الفحص التي بين أيدينا للتحقق من دقة أي نص قديم كالتوراة، يمكن استخدامه كمصدر تاريخي بكثير من الحذر فقط؟ وكيف نقيتم روايات شهود عيان من عدة قرون مضت مثل يوسيفوس، أو المطران أركولفوس، أو محير الدين ؟

وإذا كانت تلك عيّتة من مصادرنا الوثائقية، كيف نثق بالمصادر الأركبولوجية، في حين أن نسبة ضئيلة من مسطح القدس تُقبت بجدية ووسائل علمية، ولم ينشر من نتائج تلك الحفريات إلا القليل ؟ وبالتالي، بقيت المعطيات الرئيسية المتعلقة بالحفريات الأركبولوجية الإسرائيلية جنوبي الحرم، مثلا، وقد تكون الأكثر شمولية في تاريخ القدس، غير منشورة.

وما زلنا، على نحو خاص، لا نملك التحليل العلمي لنحو ستة من الأبنية الحجرية الضخمة التي يرجع تاريخها إلى أوائل العصر الأموي، كشفها مازار وبن دوف قبل عقدين من الزمن تقريباً. واليوم، ما زالت بقابا مهمة منها مرثية في الحديقة الأركيولوجية الواقعة جنوبي الحرم مباشرة.

ورغم ذلك، ما زلنا نستطيع العثور، في عمل أوليغ غرابر، ومايكل هاملتون بورغوين، ومئير بن دوف، وداني باهات، وقلة غيرهم، على بعض صور لاحتمال ما كانت عليه القدس في الماضي .يحاول أفضل هذه الأعمال، خاصة غرابر وبورغوين، تخيّل ووصف وتفسير ما استهدف حكّام مختلفون، وأنظمة متنوعة في القدس، إظهاره للملأ، عن طريق التفاعل بين الطويوغرافيا المبنية للمدينة، التي كان بوسعهم التحكم فيها إلى حد كبير، والطوبوغرافيا الطبيعية للمدينة، التي لم يكن في وسعهم التحكم فيها، أو أنهم فعلوا ذلك، بطريقة جزئية فقط.

نجد في خرائطهم وتخطيطاتهم، وفي أماكن ما زالت قائمة كبقايا أركبولوجية، وفي غاذج مبتكرة ومدهشة مكرتة بالكومبيوتر لدى غرابر، شكل المقدس، الذي نحاول بواسطته تصور ما يعرضه منظر طوبرغرافيا القدس المبنية للرائي في حقب مختلفة.

إن معظم النقاش في هذا القسم قاتم على دراسات الباحثين الأربعة .ويتضح من قرام أعمالهم أن أعظم الحكّام، وأقرى الأنظمة، بذلت الجهد لترويض بعض عناصر الطوبوغرافيا الطبيعية للقدس، بمشاريع عمرانية، وكانت النقاط العالية في العديد من أماكن مدينة التلال الكثيرة هذه مركز جذب لهم.

من الواضح أن هيرود، وريما بعض البناة قبله، رغم محدودية نجاحهم بفعل طويوغرافيا جبل موريا، قاموا بتسطيح الجبل وتوسيعه فأنشأوا النصة الكبيرة التي تحولت إلى قاعدة أرضية للحرم الشريف، كما نراها اليوم .كما يمكن رؤية ضخامة المهمة التي أخذها هيرود على عاتقه عبر تفحص الجدران الباقية، التي كانت دعامات لتلك المنصة، ويمثل الحائط الغربي اليوم أحد أجزائها.

قام هيرود بأكثر من مجرد إنشاء مكان للعبادة على قمة جبل، تخبرنا التوراة بأنه من صنع داود. وسليمان وآخرين قبله، بل ذهب أبعد من ذلك، فغطى الجبل بسياجه المستطيل المنبسط الضخم. وختمه بميد على شكل صندوق هائل الحجم.

وبالقدر نفسه، وضع الضريح المقدس (المدعو آنناك) Martyrium في قمة المكان الذي اعتقد الإمبراطور قسطنطين، بوحي من اكتشافات أمه الإمبراطورة هيلاتة أثناء حجها إلى القدس، بأنه تل المجلوثة ... فأطل ذلك البناء، وما خلفه، لعدة قرون على المدينة من جانبها الغربي، كما تُبيئن غاذج غرابر المصممة بالكومبيوتر، رعا بقدر بالغ الوضوح . في هذه الحالة، أيضاً، قام البناء بتطويق وتغطية قمة تل, وأشرف منها على محيطه . وعكننا، عن طريق التخمين فقط، تصور كيف كانMartyrium قسطنطين وبقية الأبنية التي شكلت الضريح المُشن فيما بعد (رغم أن ويلكينسون وغرابر وغيرهم قدم قدموا لنا أدلة معقولة) . وعكن القول أن الطرف الغربي المدور للمُركب، والقبة التي فوقه عكست قمة اليل الذي غلفته.

بعد قرون قليلة، في عام ٣٩٧، استأنف عبد الملك وابنه الوليد ـ اثنان من أعظم البناة في تاريخ الإسلام ـ ما توقف عنده هيرود في إعادة تشكيل الطوبوغرافيا المبنية للمدينة .أعادوا بناء المنصة الكبيرة التي صنعها لسياح معبده ووسعوها ، ليقيموا عليها قبة الصخرة ومسجدا أقصى أكبر حجما وأكثر عظمة : أكبر كثيراً من البناء المدهش تماماً الذي نراه اليوم .وإلى الجنوب أنشأوا سلسلة من أبنية متعددة الطبقات، لم يُعرف وجودها إلا بفضل الحفريات الأخيرة، ولا يمكن معرفة الغرض منها إلا على سببل التخمين، لكنها أضافت الكثير إلى حجم التل الذي بنبت على سفحه .كما بدأوا مباشرة، غي سببل التخمين، لكنها أضافت الكثير إلى حجم التل الذي بنيت على سفحه .كما بدأوا مباشرة، غي هندا المنصة الشاسعة التي عُرفت من يومها بالحرم الشريف، عملية ردم وفي النهاية إزالة للطرف الشمالي للوادي، الواقع في الأزمنة القديمة بين التلين الغربي والشرقي للمدينة .وفي القرون التالية استكملت هذه العملية على يد خلفائهم البناة الكبار من الماليك.

كانت لكل من تلك التغييرات الرئيسية في الطوبوغرافيا المبنية للقدس، بالطبع، دلالة دينية عميقة، تتصل بالمشروع الديني المركزي لكل واحد من الأديان الإبراهيمية الثلاثة، لكنها كانت ذات تضمينات سياسية قوية أيضا، عما يعيدنا إلى الموضوع الرئيسي لهذه الورقة.

فقد أنشأ هيرود معبده، ربما حيث بنى سليمان قبلة، ليس لجذب وتأكيد قدسية مكان كان قدياً بالفعل في زمنه وحسب، ولكن لتأكيد سلطته وعظمة عهده أيضاً .تجدر الملاحظة أن معبد هيرود المهيب - إذا كانت جدران الدعامات الضخمة للسياج، التي ما زلنا نستطيع رؤيتها حتى اليوم على سطح الأرض وتحتها دلالة عليه - لم يكن كل ما بناه هيرود في القدس .فقد بنى قلعة ضخمة شمالي المعبد، وقصراً في الجانب الغربي للمدينة، تعلوه ثلاثة أبراج كبيرة.

وكانت تلك الأبنية . حسب رواية يوسيفوس، أحد الصادر الرئيسية لما كانت عليه القدس في تلك

الفترة ـ أكثر إثارة للإعجاب في بعض جوانبها من المعبد نفسه .نعرف أن الرومان أعجبوا جداً بتحصينات القصر، فأبقى تيتوس، الذي دمر المعبد والكثير من المباني في القدس، على بعض تلك الأبراج الكبيرة، وأعاد استخدامها .وريما تشكل بقايا أحد الأبراج أساسات القلعة التي نراها اليوم، ويرجع تاريخ أغلب أجزائها إلى عهد الصليبيين والأيوبيين والمماليك.

استهدف كل ذلك البناء في القدس (وأماكن أخرى في فلسطين) ترسيم سلطة أحد أعظم الحكام الرومان في عصره بطريقة لا تقبل الزوال (حتى القليل من بقايا تلك الأبنية يؤكد هذا الأمر في الوقت الحالى).

على نحو مشابه، كان الهدف من الضريح المقدس تأكيد قداسة المكان الذي صُلب فيه يسوع، والسيادة السياسية للسلطة المسيحية على مدينة عذابات يسوع وصلبه، مدينة كانت العاصمة الروحية والسياسية لليهود .كما استهدف خلق التضاد الحاد بين عظمة الضريح المقدس، والخراب القاحل لموقع الهيكل، التأكيد بأن القدس الآن مدينة أتباع يسوع، وأنها لم تعد مدينة لليهود، حيث تم إبقاء مكانهم المقدس، عمداً، في حالة خراب، ومُنعوا من دخول المدينة.

وخلال القرون المسيحية الثلاثة من عهد قسطنطين حتى الفتح الإسلامي، كانت الطويوغرافيا المبنية للمدينة، عبر أربع من أعلى نقاطها، قحت إطلالة أربعة معالم مسيحية بارزة: الضريح المقدس، كنيسة نيا الكبرى، التي يناها الإمبراطور جوستينيان على الطرف الجنوبي لما يعرف الآن بحارة البهود، ودمرها زلزال كبير، وكنيسة نياحة العذراء على جبل صهيون، وكنيسة الصعود على جبل الزيتون.

ما زلنا نستطيع رؤية الضريع المقدم، وإن يكن في شكل يختلف قاماً عما كان عليه عند إكماله عام زلتا نستطيع رؤية الضريع المقدم، وكنيسة الصعود، وقد أدخلت عليها تعديلات كثيرة وأصبحت محاطة بأبنية شيّدت في أوقات لاحقة .ورغم أن كنيسة نيا اختفت بلا أثر، فما زال في الإمكان تخيّل التضمينات السياسية المقصودة من تنصيب تلك المعالم المسيحية الكبيرة المطلة من عدة نقاط مرتفعة على المدينة، التي كانت في تلك الفترة من التاريخ ثنائية القداسة فقط، للمسيحيين واليهود.

تجدر الملاحظة أن الأبنية المسيحية الأربعة قد أطلت وهيمنت على الأماكن الأكثر قداسة لدى اليهود في القدس، خاصة جبل الهيكل والمقابر القديمة والمعالم على سفوح جبل الزيتون وفي وادي و قدرون ولغرض يتجاوز التصريح الانتصاري بفوز الدين الجديد، فقد قصد من التأثير البصري لتلك الأبنية وهي في حالة تصاد مع خراب فناء المعيد، تأكيد تفرق المسيحية على اليهودية.

الرسالة البصرية القوية: أماكننا العالية تقف مترفة، تسطع بالضوء، بينما أماكنكم مظلمة ومحطمة، كان المقصود منها استكمال التقييدات الرومانية ـ البيزنطية على إقامة اليهود في القدس، والصلاة في أو قرب جبل الهيكل وبينما كانت طبيعة الطقوس المسيحية في القدس احتفائية في الغالب، اتسمت طبيعة الطقوس اليهودية في القرون التالية لتدمير معبد هيرود بالنواح على أمجاد الماضي.

اختار الحكام الجدد المسلمون للقدس وسيلة مختلفة نوعاً ما لتحقيق الأهداف نفسها في تأكيد سيطرتهم السياسية، وإبراز تفوق دينهم على سابقيه لم يخربوا أو يستولوا على الأماكن المقدسة لمحصومه المسيحيين المهزومين - خلاقاً لما جرى في دمشق عندما اقتصه كنيسة القديس يوحنا في الهداية بين الديانتين، ثم استولى عليها الخليفة الوليد، باني الأقصى، فهدمها لبناء المسجد الأموي حلى القدس، بكما أم يحاول المسلمين على البداية إقامة أبنية منافسة للأبنية المسيحية على النقاط العالية حلى القدس، رغم أن بعض المساجد بنيت في نهاية الأمر قرب بعض تلك المواقع المسيحية ، ولكن المسلمين الأوائل، رعا للوهلة الأولى بعد فتح المدينة، أو بعدها على الفور، شرعوا في تبجيل مكان أخر شديد الاختلاف، منصة معبد هيرود المهجورة منذ زمن بعيد .أما روايات كيف ومتى يدأ ذلك فمتناقضة .ففي وقت ما بعد فتح المسلمين للمدينة، عام ١٣٧٧ أو مطلع ١٣٣٨، قام الخليفة الثاني عمر المعبد، وثبته كمكان لعبادة المسلمين وسرعان ما شيّد مسجد بسيط في الطرف الجنوبي للمنصة الهيرودية ،وأطلق على هذا المكان السامية وسرعان ما شيّد مسجد بسيط في الطرف الجنوبي للمنصة الهيرودية ،وأطلق على هذا المكان السامة الأقصى نسبة إلى إسراء النبي في القرآن من مكة إلى المسجد الأقصى.

عزز كثير من الخلفاء بعد عمر صلة المسلمين بهذا المكان، بمن فيهم الخليفة الأموي الأول معاوية، أحد أكثر القادة السياسيين دهاء في عصره، حين حصل بصفة رسمية على مبايعته خليفة من جانب زعماء المسلمين في القدس عام ١٩٦١، ربما في الحرم الشريف. فخلق بتلك الوسيلة، كما يقول غرابر، سابقة اقتران القدس بمنح الشرعية للسلطة، بطريقة أعلى وأبعد مما تعنيه المعاني الدينية المرتبطة بالمدينة.

وقد انخرط معظم الخلفاء الأوائل في أنها عملية متواصلة من البناء الجديد وإعادة التعمير، ولكن لم يتخذ هذا الموقع، بهذا القدر أو ذاك، المظهر البادي عليه اليوم إلا في نهاية القرن السابع على يد عبد الملك والوليد .ورعا كانت النتينجة، أي قبة الصخرة أكثر بناء لافت للنظر في نطاق العمارة الإسلامية بأسرها، ونتجت معها بؤرة دينية وسياسية جديدة تماما بالنسبة للمدينة ككل.

فما فعله السلمون في القرون الستة الأولى من حكمهم للقدس كان السيادة على المدينة سياسياً ودينياً بتغيير طوبوغرافيتها المبنية .من المهم الملاحظة أنهم كانوا يفعلون ذلك في محيط مدينة كان أغلب سكانها، وظلوا حتى فترة طويلة، من المسيحيين .وقد أكملوا هذا الطاقم، بإعادة بناء المسطح الأرضي الهيرودي المستوي مع الطرق المؤدية إليه وبعض مصاطبه، في بناء فريد، وجمال لا تخطئه العين في قبة الصخرة، وسلسلة أخرى من الأبنية المهيبة إلى الجنوب.

 توج البناة المهرة الذين لبوا دعوة عبد الملك والوليد قمة جبل موريا، كما فعل أسلائهم في عهد هيرود، لكنهم أعطوها طلعة مختلفة لتبليغ رسالة مختلفة .أتموا الجسد المشمن الأضلاع للبناء بقبة ضخمة، ترتفع مع البناء على منصة عن بقية الحرم، كأنهم شيّدوا خطوات متدرجة في الصعود إلى الله .جبل من صنع الإنسان على المكان المقدس من قبل في قمة جبل موريا .وقد عكست القبة الذهبية ضوء الشمس الساطم بطريقة يمكن رؤيتها من مختلف أرجاء المدينة، ومن مسافة بعيدة عنها.

وإذا رأيناه خاصة من جبل الزيتون إلى الشرق أو من الجنوب، فإن الطاقم ينطق بجهود الإنسان لتمجيد الله، وبالسلطة السياسية، كما ينطق بحس تناسق التصميم وثروة أولئك الذي أمروا بتشييد تلك الأبنية الرائعة .فما زالت قادرة على إثارة إحساس المشاهد بالدهشة، عند رؤيتها عن قرب أو من مكان آخر.

ما عدا المسلمين أنفسهم، ومن يمكن استمالتهم للالتحاق بالجماعة الإسلامية الجديدة، كان المسيحيون هم الفئة الأولى المستهدفة بتلقي هذه الرسالة . يمكن رؤية الأمر صراحة في النقوش الأصلية، ومعظمها ذات أصل قرآني، وهي تُرى بوضوح وسط فسيفساء الزهور الجميلة داخل قبة الصخرة . جرى تحليل النقوش التي يزيد طولها عن ٢٤٠ مترا بعناية على يد عدد من الباحثين، آخرهم غرابر، الذي بيّن أن الهدف منها كان تبليغ رسالة توحيدية قوية معادية للتثليث موجهة أساساً إلى الذين انتزع المسلمون المدينة منهم، وما زائرا آنذاك خصومهم الرئيسيين دينياً وسياسياً.

وعا يثير الاهتمام ما يدل على أن اليهود الذين سمح الفاتحون المسلمون لهم بالعودة إلى القدس، بعدما طردوا منها على يد تيتوس عام ٢٠٠، لم ينظروا بسلبية نحو تبجيل المسلمين لأكثر الأماكن قداسة عندهم .فقد رخب اليهود بالمسلمين، كما فعلوا قبل عقود قليلة عندما رخبوا بالانتصارات المؤقتة للفرس على المسيحين البيزنطين الروم، الذين اضطهدوهم.

وخلال سنوات قليلة تم تخليد انتصار المسلمين بالحجر في مكان بقي فارغا عن عمد من جانب البيزنطيين كعلامة لسموهم على البهود .وفي الحال، شكّلت تلك المباني الجديدة المدهشة والمترفة في المكان نفسه تأكيدا لا لبس فيه على انتصار الإسلام وقوة واستقرار الأسرة الأموية.

في بانرراما القدس اليوم كثير من التباينات التي تلتقطها العين .ورعا كان الأكثر إثارة بينها السماء الزرقاء، عادة، والحجر المحلي الخفيف اللون، الذي بنيت منه القدس على الدوام، وعكس السماء الزرقاء، عادة، والحجر المحلي الخفيف اللون، الذي الخير الشريف .فالتباين بين الحجر الشمس الساطعة دائماً، في إشراقها على الأماكن المقدسة كالحرم الشريف .فالتباين بين الحجر والسماء سمة للمدينة تجلت على مدار قرون: نعرف بأنها كانت على هذا النحو، بالتأكيد، منذ بداية المعدد الإسلامي، ولا ربب بأنها كانت كذلك من قبل .وقد أدرك هذا التباين ووسعه، بصرياً، بعض بناة المدينة العظام عبر التوظيف المدهش للأزرق والذهبي، ألوان السماء والشمس، في قبة الصخرة، وربا في أبنية قبلها.

ولكن ثمة تباين آخر سرعان ما يتجلى لمشاهد اليوم الانقطاع المقلق بين الأبنية الأقدم في المدينة، خاصة الطراز الإسلامي التقليدي للطوبوغرافيا المبنية للمدينة القديمة، المحاطة بأسوار رائعة شيئدت في القرن السادس عشر، على يد سليمان، أعظم سلاطين العثمانيين، وبين الأبنية الأحدث عهداً، خاصة الإسرائيلية الزاحفة على رؤوس التلال في الأفق.

هناك نوع من الانسجام مع المكان، ومع بعضها البعض، بالنسبة للأبنية الحجرية الناجبة من العصرين العثماني والمملوكي، وهي تشكل معظم ما يُرى في المدينة القديمة، إلى جانب وفرة من الأبنية الأموية والعباسية والفاطمية والصليبية والأبوبية الأقدم.

كما يصح الأمر نفسه، وإن كان بدرجة أقل، على معظم الطوبوغرافيا المبنية خارج أسوار المدينة القديمة، التي يرجع تاريخها إلى أواخر الحقب العثمانية والبريطانية الانتدابية، حيث الفيلات الأنيقة، والأبنية الحكومية والتجارية، وعمارات الشقق خارج الأسوار في الأحياء العربية كالشيخ جراح، وراس العامود، وسلوان، وفي الأحياء العربية السابقة كالطالبية، والقيعة، والقطمون، وفي كثير من الأحياء اليهودية الأقدم إلى الغرب والشمال الغربي للمدينة القديمة.

هناك بلا ريب عدد من العينات المعمارية غير الهامة أو الميزة أو المثيرة .لكن ارتفاعها المتواضع عموماً (يزيد القليل منها فقط عن طابقين أو ثلاثة طوابق) واستخدامها للحجر الخام، أو غير المصفول بالطرق التقليدية، واستجابتها لتضاريس الأرض، تجعل لتلك الأبنية صلة تكاملية مع المدينة القدية القروسطية ذات الشكل المستطيل، التي تمثل قلب القدس.

ولا يصح شيء من هذا القبيل على الآبنية التي أنشأتها إسرائيل منذ عام ١٩٦٧، خاصة المناطق السكنية للإسرائيليين، في السكنية للإسرائيليين، في السكنية للإسرائيليين، في التقطاع الشرقي العربي من القدس فهنا يتجلى الانقطاع الشرقي العربي من القدس فهنا يتجلى الانقطاع النتيض، تشبه الأبنية الجديدة مواقع التي ذكرتها، والتي تبدو لمعظمها علاقة عضوية ببيئتها على النتيض، تشبه الأبنية الجديدة مواقع للحراسة، التي يبدو بعضها كأبراج المراقبة، والبعض الآخر كقلاع، في حالة متعارضة مع التضاريس التي تقف عليها فهي تلوح في الأفق ضخمة، ثقيلة، ومربعة، تسد الفضاء وتغطي الأرض، وغالباً ما تومي بأنها قرصت على أماكنها بلا احترام للطوبوغرافيا، باستثناء الانتباه الحذر لضرورة الارتفاع إلى أوضاع دفاعية واستراتيجية.

وليس تُمة تباين أكثر وضوحاً من هذا مع تحف معمارية كأسوار المدينة، التي بناها السلطان سليمان، والحرم الشريف بما يضمه من أبنية (تشمل سلسلة من الابنية المملوكية بيئها غرابر ولم أتتاولها في هذه الورقة، لكنها تتمم طاقم الحرم بشكل مثير للإعجاب). فهذا تباين بين زينة تستهدف لفت انتباه الناس، سواء كان تزيينياً للمشهد بطوبوغرافيا مبنية، أو زينة أبنية بعينها، وبين صرامة عسكرية، وقيح تام وتبلد يثير النفور بشكل صربح.

وبين كل ما فعلته إسرائيل في القدس الشرقية منذ عام ١٩٦٧، في ثلاث مناطق فقط ربا يتمكن

الإنسان من الإحساس بنوع من الزينة ومن المحاولة الفعلية لإشباع الحواس، بدلاً من عرض عناد قوة عسكرية متفوقة وبرودها وضروراتها الاستراتيجية.

هذه المناطق هي الحدائق العامة وممرات المشاة حول جدران المدينة القديمة التي جرى إبرازها مؤخراً. وساحة الحائط الغربي العامة، المتقشفة تماماً في الواقع، لكنها تتحرك أسفل الحجم الضخم للحائط الغربي لسياج هيرود، وأجزاء من الحي اليهودي المجدد، حيث الشوارع المبتدة حديثا، والاكتشافات الأركبولوجية، والطلعة المعنية بأدق التفاصيل لكن العين المدربة ترى حتى في هذه المناطق الثلاث ما يمثل طبقة فوق أخرى من المعنى، كما سنرى.

يتضح من قراءة الطوبوغرافيا المبنية لمسروع الاستيطان الإسرائيلي شرق وشمال وجنوب المدينة القديمة، في مناطق من القدس ضمت بعد عام ١٩٦٧، أن العديد من الرسائل بُلغت، بواسطة تلك الأبنية ذات القبح الشنيع أغلب الأحيان، بقليل من الزينة أو من دون محاولتها . هذه الأبنية تمثل مضروعاً لا يحترم المكان، ولا ينم عن حساسية تجاه تقاليد العمارة المحلية، ويعير القليل من الاهتمام لما في الجهود الفعالة من تأثيرات تراكمية على الطوبوغرافيا المبنية للمشهد.

فقد مجد المزاج العام لدى الإسرائيليين بصورة دائمة عمل الإنسان للسيطرة على الطبيعة، وقدرته على إخضاع البيئة. على إخضاع البيئة الذلك، يُرى الفلسطينيون في نطاق تلك النوايا والأهداف، كجزء من هذه البيئة. كما نظر الرواد الأميركيون، بلا ربب، إلى الأميركيين الأصليين، باعتبارهم قوة طبيعية متوخشة ينبغي قهرها كجزء من عملية الحضارة أما ما تركه العيش خلال ألفي عام من أثر على الطوبوغرافيا، عبر مصاطب زراعية شاملة، وقرى ومدن، ويلدات، فلا يرى من هذا المنظور إلا كشيء لا يمت بصلة إلى الفلسطينيين الحاليين، أو كبقايا قدية لوجود أسلاف الإسرائيليين المعاصرين.

هناك اختلاقات هامة، بالطبع، في رؤية الإسرائيليين لطوبوغرافيا البلد .وثمة انقسام عميق في صميم المشروع الصهيوني في فلسطين بين مبجلي الأرض وعلاقتها بدورات وأحداث التاريخ اليهودي، على نحو يكاد يكون صوفيا، يريدون معه الحفاظ عليها (رغم تعاميهم بشكل عام عن وجود الفلسطينيين الذين عاشوا في الأرض على مدار أجيال وما صنعوه فيه) وبين مؤيدي السيطرة على الأرض كجزء من إعلان ملموس عن انتصارهم على الشعب الفلسطيني، الذي يعيش أو عاش فيها. ينتمي علما الآثار، والمسؤولون عما يدعى المناطق الخضراء، التي يحظر البناء فيها، إلى معسكر، وينتمي مخططو توسيع الاستيطان والمستوطنون والبناة إلى معسكر آخر .ولكن حتى المناطق الخضراء، ومناطق التحريج، تستهدف خدمة أغراض سياسية أيضاً.

تجلى هذا الأمر في مذكرة لسلطة الأراضي الإسرائيلية عام ١٩٨٥، حول غابة جديدة يجري غرسها على حافة قرية صور باهر العربية، داخل حدود بلدية القدس، وقد ذكرها شاؤول كوهن في كتابه: ليس من السهل غرس غابة حقيقية اليوم، بل بالأحرى غرس غابة هزيلة هدفها الأساسي حماية المنطقة. ومن نافلة القول أن المنطقة تُحمى من سكانها العرب، وميلهم غير المناسب لفلاحة أرض علكونها. أما في إدارة الأقسام الشرقية من القدس بعد احتلالها عام ١٩٦٧، فقد واصل رئيس البلدية آنذاك، تيدي كوليك، سياسة السلطة الكولونيالية البريطانية السابقة، في حظر البنا، على جبل الزيتون، الذي يقدم بحالته الطبيعية غير المبنية خلفية مثالية ثرى المدينة القديمة من خلالها.

ورغم أن هذا الخطر حال دون عمارسة الملاك العرب لحقوقهم، ومنع التجاوزات مثل الاستيلاء على المبتلكات، والفظاعات الجمالية الناجمة عن بناء مساكن جديدة للإسرائيليين في أجزاء أخرى من المبتلكات الشقطاع الشرقي المحتل، إلا أن احترام القيم الجمالية وحقوق الملكية لم يحولا في النهاية دون استخدام المدينة كوليك لحق المحكومة في مصادرة الممتلكات الشخصية، والاستيلاء على رفعة كبيرة من الأرض الرب قمة جبل الزيتون وتأجيرها بفائدة ضخمة لكنيسة المورمون، بينما منع أصحاب الأرض الفلسطينيون من استخدام أملاكهم الخاصة. وفي ذلك المكان ينتصب اليوم مركب أبنية تضم معهداً تعليمياً للمورمون يتبع جامعة Brigham Young University.

وكما يتجلّى في هذا المثل، فليس ثمة ما يدعر للاقتراض بأن تيدي كوليك، الذي يعاملونه كقديس، والمحبوب من الليبراليين في العائم، كان متعاطفاً مع الفلسطينيين سكان المدينة. فقد أشرفت إدارة بلديته، بالتعاون مع الحكومة، على تدمير حي المفارية وطرد سكّانه بعد عام ١٩٦٧، لفتح المجال أمام الساحة العامة الكبيرة المتواجدة اليوم قبالة الحائط الغربي، وفي الوقت نفسه طرد العرب الذين التجاوا إلى الحي اليهودي بعد فقدان بيوتهم في الجزء الغربي من المدينة عام ١٩٤٨، كما صادر أملاك الفلسطينيين أصحاب المشاريع التجارية قرب أسوار المدينة القديمة كجزء من مشروع تجميلي بين الامتداد الكامل لأسوارها.

وبينّما كانت للمشروع الثاني مبرّرات جمالية، وألحق الأذى بمنشآت تجارية، وليس بمناطق سكنية، فإن طرد السكان العرب من الحي اليهودي، وحي المغارية، مهما كانت القائدة العائدة منهما على آخرين، قد ألحق الأذى بطوائف كثيرة من الناس.

فغي الحي الأول، الذي لحقته أضرار كبيرة وثهب في حرب عام ١٩٤٨، نشأ حي يهودي مُجدُدُ وموسّم إلى حد كبير ويخلو من العرب (بقرار من المحكمة العليا) حي تزيّنه دكاكين حصرية، ومدارس دينية يهودية مكلفة، ومساكن باهظة الثمن، يعيش الكثير من ساكنيها الجدد في الولايات المتحدة معظم الوقت (أحد الأماكن القليلة في القدس حيث تبدو الإنكليزية لغة ثانية).

أما الحي الثنائي فيمع تحرك الجرافات، فقد شرد المثات عن عاشوا فيه وهو الحي الذي أقيم منذ قرون، بمساجده ومزاراته، مع تحرك الجرافات إلى الداخل. ونال هؤلاء تعويضات مثيرة للسخرية برعت الدولة الإسرائيلية في السخاء بها عند انخراطها في مشاريع للهندسة البشرية الاجتماعية. السياسية. تنتصب اليوم في مكان حي المغاربة ساحة واسعة الأرجاء، مسرح صلوات يومية عامة على مدار الساعة أمام الحائط الغربي، واحتفالات رئيسية بالأعياد اليهودية، وتظاهرات سباسية من وقت لآخر، واحتفالات بتخريج وحدات النخبة في الجيش الإسرائيلي. عندما نحاول تقييم وقراء المؤثرات الحاصلة بعد عام ١٩٦٧ في ساحة الحائط الغربي والحي اليهودي المتاخم - بالرغم من تأكيدها للوجود الإسرائيلي واليهودي في القدس، ولو على حساب آخرين - فإن ثمة درجة أقل من الانقطاع مع نسيج المدينة القديمة المحيطة بهما، مقارتة بما فعلت الدولة الإسرائيلية في القدس وحولها منذ عام ١٩٦٧.

صحيح أن يعض الأبنية الأحدث في أخي اليهودي، بطلعتها الثقيلة الشبيهة بالقلاع، تصدم المين أماكن أخرى شهدت تجديدات تتاز بالحساسية لأبنية قدية (يرجع بعضها إلى ما قبل إنشاء الحي اليهودي نفسه في المنطقة في وقت ما من العهد العثماني، رعا في القرن السادس عشر أو السابع عشر).

لا يتنآفر بعض البناء الجديد مع المدينة القديمة، حيث معظم الأبنية هناك تبلغ على الأقل ٤٠٠ و٠٠٥ سنة من العمر بالقدر نفسه، يخدم كشف الحائط الغربي، الذي كان جزءاً من سباج معبد هيرود، في إظهار جزء من الحرم الشريف . فكما يعزز كشف مساحة الحائط لدى المشاهد ذكرى أحد المعلمين، فإنه يعمق لدى المشاهد نفسه الانطباع القري عن الأبنية القائمة في الثاني.

إجمالاً، لا يصل التباين بين طلعة الحي اليهودي، وساحة الحائط الغربي، وبين الواجهة الإسلامية للمدينة، أساساً، حداً يصدم العين وبمعنى ما فإنه يعززها ولا يمكن قول ذلك، للأسف، بشأن أغلب ما فعلته إسرائيل في الطوبوغرافيا المبنية منذ احتلالها للقدس عام ١٩٦٧.

٤

بالتالي، ما هي التضمينات السياسية لواحد وثلاثين عاماً من الجهود الإسرائيلية لتغيير الطوبوغرافيا المبنية للقدس الشرقية ؟ لقد ألمعنا إلى بعضها ، لكن البعض الآخر غير واضح المعالم . فأحد التضمينات الواضحة لتلك الجهود كان تعزيز اللامساواة الممأسسة بين اليهود والعرب في المدينة القديمة . كل الأبنية التي تكلمنا عنها على التلال المحيطة بالقدس إلى الشمال والشرق والجنوب متاحة ، حصرياً ، لاستخدام الإسرائيليين . هناك إعانات مالية حكومية متنوعة متاحة للإسرائيليين فقط، يقتصر معظمها على اليمهود وحدهم، عبر وسائل من نوع اشتراط صلاحية القروض والمعونات بالخدمة العسكرية في الميش، أو عبر تقييدات صريحة من جانب الصندوق القومي اليهودي على بيع أو تأجير أملاك لغير الميدود . ونتيجة لهذه الوسائل، تمت استمالة نحو ١٨٠٠ ألفاً من الإسرائيليين للإقامة في الإسكان الجديد في القدس الشرقية منذ عام ١٩٦٧ .

وخلال الفترة نفسها ازداد حجم السكان العرب في شرقي القدس، لتصل نسبتهم إلى ما بين ٢٨ و ٣٠ بالمائة .لكن الفلسطينيين، خلاقاً لليهود الإسرائيليين في القدس الشرقية، لا ينالون المعونات المحرمية، ولا يسمح لهم بيناء مشاريع إسكانية تتماشى مع الزيادة الطبيعية في عدد السكان .كما تستخدم آليات تمييزية واضحة ومتنوّعة لحظر أو حصر البناء العربي، بما فيها تقييدات مناطقية عيثية، وهذم بيوت .ففي الفترة ما بين ١٩٦٧ و ١٩٨٠، وما بين ١٩٨٧ طدم ما يزيد عن

. 63 بيتاً عربياً على يد السلطات الإسرائيلية .وهدم ١٠١ بيت آخر منذ توقيع اتفاقيات أوسلو في سبتمبر ١٩٩٣.

هدمت تلك البيوت في الأساس لأنها بنيت بطريقة غير مشروعة (أي بنيت دون الحصول على رخصة بناء يكاد الحصول عليها يكون مستحيلاً) وهدمت في حالات قليلة بدعوى اقتراف أحد ساكنيها لجرائم أمنية .ولا حاجة للقول بأن البيوت المملوكة لليهود لا تتعرض أبدأ للهدم بهذه الطريقة، سواء كانت لديهم رخص بناء أو لم تكن، أو لأي سبب آخر.

فالخلاصة الصافية أن تلك الأبنية التي نراها زاحفة عبر قمم وسفوح التلال حول القدس مخصصة للإسرائيليين بصغة حصرية . كما يجابه العرب صعوبات جمة في بنا ، مساكن جديدة بسبب قلة الأرض، أو عدم وجود أرض مخصصة للبنا ، العربي . لذلك عليهم العيش، أغلب الأحيان , في بيوت آيلة للسقوط محصورة داخل جزر صغيرة في المساحة الكلبة للقدس الشرقية . أما الباقي فمخصص للإسرائيليين : صودر ما يزيد عن أربعين بالمائة من المنطقة التابعة للضفة الغربية في عام ١٩٦٧ ، من أصحابها العرب الإقامة تلك المستوطنات ومنشآت أخرى لفائدة الإسرائيليين وحدهم، بينما خصصت مساحات شاسعة أخرى كخطوط خضرا ، غير مخصصة للبنا ، وهكذا دواليك.

هذا أحد أشكال التمييز الملموس الفاضح ضد العرب في القدس منذ عام ١٩٦٧ بلاحظ ميرون بنفستي أن ٣ بالمائة فقط من موازنة تطوير المدينة عام ١٩٨٦ أنفقت على القطاع العربي، وفي عام ١٩٩٠ أنفق ٢٠٦ بالمائة .ومع ذلك، ينطوي هذا الشكل من التمييز على أكثر التضمينات السياسية وضوحاً إزاء السمة الأكثر بروزاً للعيان، أي الطوبوغرافيا المبنية للقدس : المستوطنات التي تحوّم على التلال من حولها.

ثمة تضمين آخر للتغييرات في المشهد الحصري الناجم عن الاحتلال الإسرائيلي للجزء الشرقي من المدينة عام ١٩٦٧، وهو أن القدس أصبحت حدود المشروع الصهيرني مع نهاية القرن .وحين كانوا يلازن الأرض بالناس في إطار ترتيب استراتيجي معين (على امتداد الساحل من يافا إلى حيفا، وجنوباً من حيفا إلى بيسان، ثم صعوداً إلى إصبح الجليل الشرقي، على شكل حرف N) فقد كان ذلك هدف المرحلة الصهيرنية الأولى قبل عام ١٩٤٨. ومع تحقيق سيطرة كاملة على مساحات شاسعة جديدة منتزعة من الفلسطينيين والجيوش العربية خلال حرب ١٩٤٨، كانت تلك هي الحدود الأساسية في الفترة من ١٩٤٨ ـ ١٩٦٧ . ومنذ عام ١٩٦٧ برزت حوافز متناقضة بقدر ما يتعلق الأمر باسعمار ما تبقى من فلسطين.

وقف الداعون إلى استيعاب سائر الضفة الغربية، يهودا والسامرة حسب تعبيراتهم، وقطاع غزة وهضبة الجولان في جانب، ووقف دعاة آخرون من أجل التخلي عن معظم المناطق المحتلة وملايينها من العرب، حفاظاً على يهودية الدولة، في جانب آخر .ومن غير الواضع لمن من هاتين النزعتين ستكون الغلبة في النهاية.

ولكن إذا كان من الواضع وجود انقسام لدى الإسرائيليين تجاه الاستيطان في أماكن أخرى، فثمة درجة عالية من الإجماع على ضرورة الاستيطان في القدس العربية وبالتالي السيطرة عليها. معنى هذا الأمر، بصرف النظر عن أي شيء آخر، مثل انقسامات إسرائيل السياسية، أو عملية السلام، التي لا تتماشى بقسوة مع اسمها، فإن المرجع أن تتواصل الدينامية التي خلقت بانوراما المستوطنات الاسرائيلية حول أفق القدس برمنها.

عكن، بالتأكيد، للجهود الفلسطينية الرامية إلى مقاومة هذه العملية، أو لعب دور فاعل في تشكيل الطويوغرافيا المبنية للمدينة، والتي لم تكن قابلة للملاحظة أو أنها كانت غير قوية طيلة ٣١ سنة مضت. إبطاء تسارعها، وكذلك كشف ما تعنيه أمام الرأى العام العالمي.

في الوقت نفسه، نجح الفلسطينيون نسبياً، بمعزل عن أي جهد سياسي من جانبهم، على المستوى الديفة . ومعنى الديفة . ومعنى الديفة . ومعنى الديفة . ومعنى هذا الأمر أنه، رغم السياسات الإسرائيلية الرامية إلى التفيير المادلة الماضية، فإنها لم تنجح هذا الأمر أنه، رغم كل التغييرات التي أحدثتها إسرائيل خلال العقود الثلاثة الماضية، فإنها لم تنجح في تغيير المعادلة التي ورثتها في عام ١٩٦٧، بقدر ما يتعلق الأمر يسكان المدينة : ما زال أقل بقليل من ٣٠ بالمائة من إجمالي السكان من العرب.

أما ما نجحت إسرائيل في تحقيقه عبر احتلالها وضمها للقدس الشرقية، وإقامتها لاحقاً لحلقة حجرية حول المدينة، فيتمثل في اقتفاء سابقة وضعها للمسلمين الخليفة معاوية في البداية، ووضعها قبل ذلك بقرون الأباطرة الرومان والبيزنطيون، كما وضعها هيرود، وريا الملك سليمان نفسه قبلهم: اقتران القدس بإضفاء الشرعية على السلطة، قبل وأبعد من أية دلالات دينية تخصها .فعلت إسرائيل ذلك بنجاح مستخدمة قوتها ليس للاستثمار في الدعاية، أو تنشيط السياحة، وما لا يحصى من الوسائل لتأكيد سلطتها في البلد من خلال سيطرتها على القدس، بل استخدمت تلك القوة في تغيير الطوبوغرافيا المبنية للقدس كرمز قوي ودائم لسلطتها السياسية الحصرية على المدينة.

وإذا أراد الفلسطينيون تفنيد هذه الحصرية، وأتيحت لهم فرصة الحصول على نصيبهم الشرعي في القدس، سيحتاجون بالطبع إلى قوة أكثر بما لديهم اليوم. ولكن إذا أرادوا النجاح فعليهم استخدام القدس، سيحتاجون بالطبع إلى قوة أكثر بما لديهم اليوم. ولكن إذا أرادوا النجاح فعليهم استخدام تلك القوة، ويستطيعون حتى في الوقت الحاضر استخدام مصادر القوة الكبيرة التي يسيطرون عليها، مثلاً من خلال التجديد الشامل وصيانة مئات من الأبنية القديمة المملوكة للعرب داخل المدينة القديمة المرعية على سلطتهم ومكانتهم على غرار جميع الأنظمة السابقة التي تركت بصحة دائمة على القدس، عليهم القيام بذلك عبر الكتابة على المشهد بالحجر، بالأبنية للتأثير بهذه الطريقة على الطوبوغرافيا المبنية لهذه المدينة القديمة.

<u>الملف</u> آفاق المشهد في فلسطين

الغروج من المشهد

رائف زريق

حيفًا: جسرٌ معلقٌ في الهواء فوق وادي الصليب

وادي الصليب. بيوت من حجر وشرفات. بيوت لا تفتح أبوابها. أغلقت قبل خمسين عاماً ولا يُعاد فتحها، واحد من آخر الأدلة الظرفية على حادث وقوع الجرعة. بيوتُ لا تفتح أبوابها وتكاد تخدعك اللغة فتتورط لتقول «بيوتُ مهجورة». وأنت لا تعرف من يهجر من. بيوتُ مهجورة على وزن أموال مت وكة.

كي يتم تسهيل حركة السير المؤدية إلى مركز «الهدار» والتي قر بالطرقات المتعرجة لوادي الصليب أقيم جسر هوائي عريضٌ وشاهق غطى سماء الوادي. بمقدور السيارات الآن أن تعبر الوادي بسرعة فائقة، وسينجو المسافرون العجولون من مشهد بيوت الوادي العمياء تحملق في وجوههم، ماثة متر يتم اجتيازها في خمس ثوان. خمسون عاماً يجري اختزالها إلى خمس ثوان. جسرٌ يوصل بين الأمنة. جسرٌ يقول بين الأرمنة.

أما أرلئك الذين يرفضون اختزال الأزمنة. ويشتعم التفرس في الحالات النادرة، ويدخلون وادي الصليب. ففي انتظارهم مفاجأة ... لافتة كبيرة تتدلى من جدار متساقط تعلن: وهنا سيقام حيُّ للفنانن»..

جلاة ينتظر خمسين عاماً ويقرر أن يغفر لنفسه !

بيت الكرمة

هناك في الطرف الفربي لحي وادي النسناس العربي، وعند التقاء شارعين يقع بيت الكرمة أو كما

يسمونه «بيت هجيفن». وبيت الكرمة هذا هو مركز يهودي - عربي يُعنى بأمور التعايش والمصالحة وبيشر بالربيع. البناية تقوم عند التقاء شارع الصهيونية وبيشر بالربيع. البناية تقوم عند التقاء شارع الصهيونية هو ذلك الشارع الذي سُمي يوماً ما يشارع الأمم، ثم تم اختزال الأمم الى أمة واحدة، ثم تم اختزال الاخترال ليتحول الى شارع الصهيونية. شارع هجيفن - بالعبرية - وتعني بالعربية الكرمة كان يسمعى هو الآخر بشارع الكرمة.

برأيي أن هذّه العادة في تحويل الجمع الى مفرد، والانتقال من الأمم الى أمة ومن الكروم الى كرمة، هي عادة فبيحة، خاصة إذا ربض في التقاء الشارعين مبنى يبشر بالتعايش والتسامح والتعددية.

عندما أقيم بيت الكرمة هذا كان على الحد الفاصل للوجود العربي حيفا. ومنذ سنين يقيم نشاطاته في الحي. لم أعرف عن أي نشاط له في منطقة الكرمل اليهودية المرفهة. لا أعرف لماذا نحن مطالبون بالاعتياد على حضورهم، لكنهم حتى غير مستعدين للاعتراف يفيابنا وغير مطالبين بالتعود على حضورنا.

خمسون عاماً ولم يُبن حي جديد للفلسطينيين في حيفا. خمسون عاماً لم نطالب بحي جديد في حيفا. «بيت هجيفن» يستمر في نشاطه وهو لا يزال قابعاً على الحد الفاصل للوجود العربي في حيفا.

ملعب كرة القدم _ كريات اليعيزر

ملعب أخضر العشب داكنه. طقس آسيوي يجمع الفريق المعلي «مكابي حيفا» مع الفرق المنافسة. هنا لعب زاهي أرملي، نجم الكرة، ابن شفاعمرو قبل خمس عشرة سنة، ومنذ ذلك الحين يحظى الفريق بمشجعين عرب. أحد عشر لاعباً بزي أخضر وأبيض يراقصون كرة مدورة مع أحد عشر لاعباً آخر. جمهور المؤيدين ينقسم الى متحمس لمكابي حيفا، ومتحمس لمنافسه. مدرج الاستاد يعيد توزيع الحدود من جديد: الشباب العرب يحاورون مشجعي الفريق اليهودي داخل القفص السياجي ذاته. حاجز حديدي يفصلهم من الناحيتين عن مشجعي الفريق الآخر. حاجزان حديديان يوحيان لجمهور المشجعين المعلي بوحدة المصير. وحدة الأخرة في القفص الشائك، سياج حديدي يقسم الناس من جديد. حيز يسمح للعربي أن يتدفق إليه كواحد منهم. ملعب كرة القدم مصنغ مؤقت «لنحن» مؤقتة وعابرة. المشجعون اليهود يستعيرون من وأشقائهم» العرب بعض الشتائم بلكنة بولندية، والمشجعون العرب يعيدون نفس الشتائم بنفس اللهجة. توع من استعارة الاستعارة.

بين شاطئ البحر والكانيون

المئذنة الشامخة لمسجد الكبابير تطل من بعيد وعن علو شاهق لتحرس البحر. لا أحد يعيرها

اهتماماً. المتنزه البحري يتمطى على امتداد الشاطئ الطويل، يكتظ المكان ليلاً ونهاراً. تواجدُ عربي خجل. لا أحد يصرخ على الشاطئ، ههنا يتحول الهمس الى صفة عربية قديمة. لا أحد ينده .. للهواء كثافة خاصة.

بعض الشباب يسترقون النظر الى أجساد الفتيات نصف العاريات تلون رمل البحر الساخن ويتابعون السير ...

الكانيون ـ المجمع التجاري

حيرٌ مفضل. تواجدٌ عائلي مكثف. عرباتُ أطفال، استعادة لبعض من الثقة بالنفس.

هنا تمر العلاقة بينك وبين الكان عبر قوتك الشرائية، فيحضر العربي بصفته مستهلكا أولاً ثم بصفته عربياً، يتوسط المال الذي في جببك بينك وبين الغرف التجارية وواجهات العرض وجيب صاحب الدكان. إحدى المرات القليلة التي يستطيع فيها العربي أن يكون «وقحاً» الى حد ما، دون أن يتروط. حضور شاحب طفيف مشوب بغياب أكثف.

الطريق المؤدية الى عرب النعيم

عرب النعيم قريةً غيرٌ معترف بها، قائمة قبل قبام الدولة، وبالتالي فمن الأصح ان نقول إنها قرية مسلوبة الاعتراف يعني أن الدولة لا تعترف بها كمجمّع سكاني. الأرض مسلوبة الاعتراف يعني أن الدولة لا تعترف بها كمجمّع سكاني. الأرض التائمة عليها أعلنت كأرض زراعية، مع أن الاعلان جاء في حين كانت الأرض مسكونة بأهلها. لا اعتبار لهذا الوجود على الأرض.

الطريق المؤدية الى عرب النعيم تخدعك. اشارات الطريق المتناثرة بكثرة على جوانب الطريق تدلك رغماً عنك عن وجود مستوطنتين يهوديتين: الأولى «يوفاليم» والثانية « أشحار ». مستوطنتان لم يبلغ عمر الواحدة منهما أصابع البدين، ولا يبلغ تعداد سكانهما سوى بعض مئات، مستوطنتان لم أقيمتا على أراض تمت مصادرتها من أصحابها العرب. لا وجود لأية أشارة تدلك على وجود قرية عرب النعيم. فهي غير قائمة في الحرائط أصلاً. وقد جرت العادة أن تمثل الخرائط شكل المكان على المرق، وأن تعكسه كما هو. اما في هذه الحالة فيحاول ورق الخرائط أن يغير المكان. وعلى المكان أن يتلام مع الخارطة بدل أن تصور الخارطة المكان. وبدل أن ترسم «عرب النعيم» في الخارطة تمثيلاً للواقع، يجري محوها من الخارطة محمدا في الواقع، كذلك الأمر مع اشارات الطرق، فما دام دولة اسرائيل لا تستطيع أن تلغي وجود عرب النعيم من الوجود، فعلى الأقل تحاول الغامعا من ذاكرة المسافرين على الطرقات، وتعلن غيابها عن جغرافيا البلاد.

تأخذك الطريق المعبدة الجميلة إلى مداخل مستوطنة واشحاري. الطريق إلى البعين تدخلك الي

مستوطنة «اشحار». وأما الطريق الى اليسار فتأخذك الى عرب النعيم. فجأة ينتهي الشارع المعيد ليستعاض عنه بشارع ترابي صخري، وعلى جسمك أن يعتاد منذ الآن وحتى وصولك الى عرب النعيم على ظروف ركوب الخيل وليس ركوب السيارة.

دقائق معدودة فقط، بالكاد تكفي المرء أن ينتهي من تدخين سيجارة واحدة تفصل مدخل أشجار عن عرب النعيم. الا أنهما عالمان مختلفان.

والناسُ في عرب النعيم لا يبنون بيوتهم من اسمنت وحجر خوفاً من أن تهدمها الدولة. بينون بيوتاً مؤقتة من الإسيست والزنك. منذ خمسين عاماً وهم يبنون بيوتاً مؤقتة. مرة، كانت هنا بيوتٌ عادية من حجر وطين. هدمت الدولة كل البلد لكن أهلها أعادوا بناء بيوتها من جديد. بلدةً كاملة بنت بيوتها من دون ترخيص، قرية غير قانونية.

ومحمد» الذي ضاق عليه المكان أضاف غرفة واحدة لبيته، بيته الأسبستي فاقد الماء والكهرباء. قدم «محمد» للمحاكمة. التهمة: بناء غير مرخص. محمد يتساط: «وكيف يمكن أن أحصل على رخصة ؟ فليس هناك أي إجراء يمكنني من أن أحصل على رخصة. أنتم أصلاً لا تعترفون بالمنطقة كمنطقة سكنية، ولا خارطة هيكلية للقرية. أنتم المسؤولون عن غياب الخارطة».

لا خيار أمام محمد: ليس بمقدوره أن يثبت براءته. فهو لا يملك خياراته. لم يختر أن يكون مجرماً. جريمة محمد لا تكمن في كونه بنى ببتاً بدون ترخيص، فخيار الترخيص غير قائم. جريمة محمد أنه بنى ببته. بموجب هذا المنطق فقد ولد محمد ليكون مجرماً. الدولة ومحمد يتبادلان الأدوار، الضحية والجلاد يتبادلان الأدوار. بدلاً من أن تكون الدولة متهمة بحرمان محمد من الماء، يصبح مجرد وجود محمد على أرضه جرية.

لا طريق أمام محمد لاثبات براءته سوى أن يمنحة الرب بعض صفاته الالهية، فيستطيع بناء بيته في الهواء . . . او الرحيل!

المبيرقة تتحول الى شارع

الشيرفة قرية عربية في المثلث، تسكنها مئات العائلات، مؤخراً قررت وزارة الداخلية أن تقيم مجلساً محلياً يجمع المشيرفة مع ثلاث قرى عربية أخرى في المنطقة. اسم المجلس المحلي «مجلس محلي عيرون». مكاتب المجلس في بلدة العفولة. من يذهب الآن ليجدد بطاقة هويته او ليحصل على بطاقة جديدة، سيكتشف مفاجأة جديدة. في بطاقة الهوية سُجل اسم البلدة عيرون، اسم الشارع، المشيرفة. هكذا تتحول قرية كاملة الى شارع.

بالمقابل قرب قرية كفر كنا بنيت بعض الآبنية. قبل أن تسكن الأبنية سمي المكان «بيت رعون». مفرق الطرق الذي يوزع السيارات سمي أيضاً «مفرق بيت رعون». كل ذلك قبل أن تسكن البيوت. قرية تتحول إلى شارع وشارع يتحول إلى قرية. أحياناً يتكتم المكان على تاريخه، ويخفي ما كان فيه، ههنا يفضح المكان ويدل على ما ليس فيه.

الناصرة، الطريق الالتفافي

هناك الناصرة، وهناك الناصرة العليا. نتسيرت عليت. أهل البلد يسمونها شيكون اليهود، أي حارة اليهود. مدينة أصبح تعداد سكانها حوالي خمسين ألفاً وأهل الناصرة يسمونها شبكون اليهود. فطرتهم ترفض سرقة الأسماء، فاخترعوا اسماً يليق بوجود المهاجرين الغرباء على أرضهم.

بين الناصرة ونتسيرت عليت شارع التفافي يصنع الحدود بين المكانين. شارع يصنع حدود الناصرة لكنه يفتح آفاق نتسيرت عليت. ذات الشارع ذو الحد الواحد يرسم للناصرة حدوداً وبلد نتسيرت عليت. نهاية المكان وبداية لمكان آخر. شارع التفافي قاتل. شارع يستطيع بضربة قاضية ان يحيي ويبت.

يرتظم نظر الداخل الى المدينة بمنظر بنايتين ضخمتين على حد الشارع الالتفافي من ناحية نتسيرت عليت. بنايتان على قمة الجبل قاماً. مشرفتان متعاليتان باردتان، تراقبان الناصرة وحاراتها، تطلان ولا تطالان. تقطعان الشك باليقين، من هو سيد المكان. محاولة مكثفة لاخضاع الطبيعة والسكان الأصليين معاً. البناية الأولى بناية بلدية نتسيرت عليت. بنيت منذ عامين فقط في مدينة عمرها اربعون عاماً، غير آبهة بأن جارتها الناصرة ابنة الفي عام. تستعيض عن الزمان بالمكان، وتحتمي من التاريخ بالجغرافيا. البناية الأخرى هي مبنى المحكمة المركزية ومحكمة الصلح. هنا تتنازل فكرة سيادة القانون عن معناها المجازي لصالح معناها الحرفي قاماً. بناءً بيث القوة لكنه خاتف قلق. بناءً الإيام، بناءً متوجس.

على سفح إحدى تلال الناصرة المقابلة تطالعك ثلاثُ بنايات وسط منطقة خضراء: دير الراهبات البيض، كنيسة السائزيان، ومسجد النبي سعين.

في الناصرة

أنت تدخل الناصرة. بناء اسمنتي مكثف. حركة سير خانقة، كراجاتُ سيارات الاقتاتها بالعبرية. هنا وهناك ببيوتُ أرستقراطية. مكانُ ما ، لا هو بقرية ولا بمدينة. لا حميمية الريفُ، ولا فضاءُ المدينة. مكانُ يخلو من صباح الديك، ومن مقاهي المثقفين. مكانٌ ما ، لا علاقة له بالحقول ويراءة الأرض، ولا بالنوادي والسينما والساحات. منتصف المسافة بين ما كان وما لن يكون. بين القرية الصائعة والمدينة. الغائبة.

وان تسكن الناصرة يعني أن تكون بلا عنوان. لا أسماء للشوارع ولا أرقام. عليك أن تكون إما صندوق بريد، أو اسما ما في حي الورود، أو حي الصفافرة، أو بير الأمير. عليك أن تقبل بموقعك

الميهم.

والناصرة مدينة بلا رصيف. ذلك الحيز الذي يمكن والدا من أن يجر عربة طفله، ويمكن امرأة من التسكع لتتملي من واجهات الحوانيت. ولترتشف فنجان قهوتها على مهل اذا أرهقها المدي.

الناصرة مدينة بدون حالة رصيف، وبدون مزاج الرصيف. تلك الحالة التي تجمع فيها المدينة بعض أفرادها بعد أن ذررتهم، سلختهم عن جماعاتهم العضوية الوراثية لترتبهم في فوضى الرصيف. حيرً أفرادها بعد أن ذررتهم، سلختهم عن جماعاتهم العضوية الوراثية لترتبهم في فوضى الرصيف. حيرً يتمكن الواحد فيه من أن يمارس مجهوليته لدقائق، وأن تلتقي غربته مع غربة أخرى مؤقتة لتصنع ألفة مؤقتة، ولتنسج حالة ترقب حالة: وجه جميل مبتسم، مقهى يغريك بفنجان قهوة، حملة تنزيلات كاذبة. الرصيف مصنع المفاجآت الصغيرة.

الناصرة تخلو أيضاً من ساحة عامة، من منتزه، من أي بناية أو مكان عام. مكان لا يملكه أحدً لكنه ملك الجميع في نفس الوقت. مدينة تخلو من فضاء المدينة، ذلك الحيز المفتوح الذي يذرر الأفراد، بحيث يكتسب الفرد خاصيته وتفرده الخاص وشخصيته غير القابلة للتكرار في فضاء المدينة، ذلك الفضاء الذي يولي الأهمية الأولى لإرادات الأفراد ورغباتهم، ويحررهم من انتماءاتهم المرسومة مسبقاً.

نحن هنا لا نزال في انتظار المدينة. وفي انتظار رصيفها وساحاتها. رصيفٌ يفرقنا بداية ويجمعنا نهاية.

ماذ الذي تبقى من الحيز العام جسداً وفكرة ؟ من يملك المكان العام؟ ومن يحلم به ومن يقوم بهندسته ؟ إن أول ما يلفت نظر مراقبي هندسة المكان في اسرائيل هو الطابع المركزي للملكية وللتخطيط من ناحية الدولة مقابل غياب المركز لدى الفلسطينيين.

فمعظم الأراضي في اسراتيل (٩٣٪ من مجموع أراضي الدولة) هي ملكية عامة. ملكية الدولة أو ملكية الصندوق اليهودي ـ الكيرن كييمت، في المقابل تغيب ظاهرة الملكية العامة للأراضي لدى الفلسطينيين. تغيب الملكية العامة لدينا وتغيب الملكية الخاصة لديهم.

وهناك طابع مركزي قطري للتخطيط يتولاه المجلس القطري للتخطيط ودائرة أراضي اسرائيل، إضافة إلى مؤسسات مع التخطيط إضافة إلى مؤسسات قطرية مثل دائرة حماية الطبيعة وغيرها. تتعامل هذه المؤسسات مع التخطيط بشكل يسهل عليها رؤية الصورة العامة، جاعلة من المكان، كل المكان، وحدة واحدة في ظروف تناغم وانسجام، أنسجام أعضاء الجسد الواحد الذي يخضع لمركزية عقل واحد. وكل هذه المؤسسات تستهدف الفلسطيني وتنشط ضده.

في المقابل ببرز عباب المركز لدى الفلسطينيين في اسرائيل. فهم يواجهون هذه المركزية فرادى، إما كل قرية أو كل فرد على حدة بدون إمكانية تنسيق حقيقية، وبدون مهنيين متفرغين تماماً لهذه الضرورة. هذا الوضع يقلل الثقة بإمكانية عمل جماعي، ويزيد أهمية الدفاع عن الفردي، المحلى، والخاص، ويصبح المكان «فلسطين» مجموعة لا نهائية من الأمكنة، تتصارع أحياناً فيما بينها ، ولا تعرف ما الذي يجمعها .

هكذا يغيب الجسم العام الذي كان من المفروض أن يدافع عن الحيز العام (كمكان مادي)، ويتركز الدفاع في الدفاع عن الحيز الخاص. لذلك ترى سيارات مرسيدس تسير في شوارع محفرة، وتشاهد أخذية أديداس دون ملاعب رياضية. يبقى الحيز بدون أهل يدافعون عنه.

لم يعرف الفلسطينيون في تاريخهم المعاصر لحظة تبلور الإرادة العامة التي قارس ذاتها في المكان العام. مرة كان المكان العام للأتراك ومرة للاتكليز، اما الآن فالمكان العام علكه الآخر الذي تقوم بينه وبن الفلسطيني حالة إقصاء.

والملكية، خاصة كانت أم عامة، تفترض ثنائية الموضوع والذات. الموضوع _ يعني ذلك الحضور المدي أو المعنوي للشيء الذي يقبل نظرياً أن يكون متملكاً من قبل ذات معينة، كالأرض والسيارة والأسهم التجارية والكتب. كلها موضوعات للملكية. كي تقوم علاقات الملكية فهي بحاجة لذوات مالكة: الأفراد والشركات واللوات القانونية الأخرى. وكي تكون الملكية عامة يجب أن يسبقها المدى المنتوح الذي ينتظر حضورنا، مع فكرة غياب المركز بمفهومه الثقافي السياسي، ذلك المركز الذي من شأنه أن يمثل وأن يبلور الإرادة الجماعية للفلسطينين في اسرائيل: وغياب المركز الاخلافي السياسي المرجد، غياب هيئة تمثيلية منتخبة مباشرة تمثل هذا الجمهور، وتعكس إوادته ضمن كلانية فلسطينية، غياب «عقد اجتماعي» خاص بالفلسطينيين يضبط المشترك والمختلف محولاً الاختلال الى تنوع ضمن وحدة. غياب المشروع وهذا ما يمكن تسميته بتفكك الكلاتية السياسية.

أي أنه مقابل غياب المكّان العام، يغيب الزمان العام، والزمان العام، هو زمان المجموعة، نبض حياتها، محور الزمن الذي تتحرك فيه المجموعة، إيقاعها التاريخي وصورتها المستقبلية المتخيلة لذاتها، وقدرتها أن تصبح أحلاماً جماعية، أو قل باختصار القدرة على السفر في الزمن. أن تسافر إلى الوراء لتستحضر ذاكرة وأن تسافر الى الأمام لتصنع حلماً.

وعملية استحضار الذاكرة ـ السفر الى الوراء في الزمن ـ وعملية صناعة الحلم ـ السفر الى الامام في الزمن ـ هما شكلان متباينان لحضور واحد، هو الحضور في الزمان وقدرة الحركة فيه.

فالحلم ليس لحظة مستقبلية فقط إنما خيط يوصل بين اللحظة الراهنة وبين لحظة ما متخيلة في المستقبل. الحلم محاولة لتتبع مسار تحول الواقع الى واقع أفضل. وبكونه كذلك فالحلم يحتاج إلى الذاكرة. لا يمكن صناعة الحلم مع اختزال الذاكرة. لا صورة للغد إن لم يحضر الماضي في الحاضر. لا أحلام للعدم ولا أحلام من العدم. الأحلام للذوات فقط. هي امتداد للذاكرة ولا تستطيع أن تعيش في قطيعة معها وإن كانت مرشحة لتجاوزها.

كل هذا واضع وجلي، إلا أن الجانب الآخر صحيح أيضاً. فعملية استحضار الماضي تثم الآن. هي عملية انتقائية. الماضي لا ينتظر كما ينتظر المسافرون في ردهات انتظار القطارات. ونحن نختار من هذا الماضي ما نشاء من صور ومشاهد وشخوص. عملية استحضار الماضي تتم الآن في سياق البحث عن الحلم. محاولة البحث عن المستقبل تفتح لك أبواب الماضي. فكما يحتاج المستقبل إلى الماضي يحتاج الماضي إلى المستقبل. لا تعيش الذاكرة بذاتها ولذاتها، تعيش الذاكرة في سباق صياغة الحلم، وهكذا تصبح عملية صياغة الحلم شرطاً ضرورياً لقدرتنا على صيانة الذاكرة.

ومن هنا فإن محاولة المحافظة على المشهد والدفاع عنه أو «استرجاع» المشهد الذي كان ليست عملية مفروغاً منها. أحياناً يشكل الماضي وما تبقى منه من مشهد يدل عليه عبثاً ثقيلاً، وتشكل الذكرة أيضاً عائقاً أمام التعامل مع الواقع المعاش، ويصبح طمسها أفضل الطرق لمعابشة المشهد الراهن، وفقط قدرتنا على الحلم بمشهد وجديد» مرشحة لإخراج المشهد الذي كان من صنميته الثقيلة.

وبالتالي وكما يكن أن نتحدث عن تفكك المكان، من المكن أن نتحدث عن تفكك الزمان. وهكذا يصنع المكان المفكك والمجزأ والمهشم فكراً مجزءاً ومفككاً، والشوارع الالتفافية لا تصنع حدوداً يصنع المكان فقط إنما تخلق أيضاً في اللهن حدوداً حول المكان. من ناحية أخرى فإن غياب ذهنية الوطن والحق في الحيز العام تضعف الطاقة الكامنة لدى الفلسطيني في اسرائيل للتوسع في المدى المفتوح، باعتباره وطناً ينتمي إليه ويحق له التواجد فيه أيتما شاء ومتى شاء. ويما أن قدرتنا على الانتقال في الزمان بعطي الزمان بعداً آخر.

الناصرة

<u>الهلف</u> آفاق المشهد في فلسطين



صور المكان

مسن خضر

-1-

ينبغي تحديد الإطار النظري لمقهوم المكان قبل البحث عن تجلياته الموضوعية في الثقافة الفلسطينية. ويمكن في هذا الصدد طرح علاقة المكان باللفة والثقافة، طالما كان هدف البحث رصد وجوده في النصوص الأدبية، وليس في أشكال تعبيرية أخرى من نوع الرسم أو النحت أو الموسيقي.

وفي هذا السياق يمكن العثور على فرق دائم بين وجود الكان بالمعنى الفيزيائي وصورته اللغوية. ففي لحظة تحوله إلى نص يخضع المكان لما تمتاز به لفة ما من طاقة على التخييل، وما تمتاز به ثقافة بعينها من طاقة على التمثيل. لذلك، يبدو المكان شيئا مفتعلاً، أو صياغة لغوية في أفضل الأحوال، كما برهن إدوارد سعيد في صياغة المركزية الأوروبية للمكان الشرقي المفتعل، ويمكن، بالتأكيد، استخدام الطريقة نفسها في تحليل مركزيات وصياغات أخرى، رغم اختلاف الأسباب.

فلن تتمكن الألوان والروائح، مثلاً، من امتلاك حضور ملموس في ثقافة لا تضفي على وجودها أهمية خاصة، لذلك يكن تخييل أمكنة مختلفة دون الإحساس بغياب اللون أو الرائحة. وبالقدر نفسه، لا تستطيع اللغة النجاة من علاقة الثقافة نفسها بفكرة الفضائين الشخصي والعام وما تمتاز به من طاقة على التمثيل.

لذلك، هناك ضرورة دائمة لاعتبار عمليات من نوع تحويل النص إلى مكان للإقامة، على طريقة أوورنو، أو اكتشاف الفضاء الشخصي، كما عبر عنه بيبر بورديو، من العوامل المؤثرة في توظيف ضمير المتكلم لنقل تصورات نعتقد بأنها قتل ما ينبغي لنا التعبير عنه كناطقين باسم الجماعة، أو للبوح به كاعترافات فردية نعتقد بأنها لا تخص أحداً غيرنا.

ثمة مسألة أخرى تتمثل في استحالة إنتاج واقع ما بطريقة لغوية دون محارسة مختلف ضروب الانتخاب والإقصاء والاختزال. فالاختلاف بين عين الذاكرة رعين الكاميرا، مثلا، لا ينحصر في مجرد النزعة الانتقائية لدى الأولى، بل يتمثل في خضوع ما ينتخب أو يقصي لدوافع أيديولوجية ذات مبررات اجتماعية وسياسية في المقام الأول.

تتضافر مع هذه العوامل، ورعا تكون طبقاتها الملتبسة الغامضة، قوالب تقبل الحصر، بقدر ما تقبل الوصف والتنضيد، وهي ذات حضور عابر للجغرافيا والثقافات. يمكن تسمية تلك القوالب بالأغاط البدئية الأولى، إذا جاز لنا القبول بفكرة يونغ عن الذاكرة الجمعية والتجارب التكوينية المشتركة لبني الإنسان.

ولعل أقدم تلك القوالب، وأكثرها نفوذاً، ذلك الانقسام الدلالي الصريح بين الأرض والسماء كمكانين في حالة تضاد. ظهر الانقسام في وقت مبكر من وجود الانسان على الأرض كمحاولة لتفسير نشأة الحياة والكون، ثم أصبح مصدراً لكل الإنشاء الخاص بالمبتدأ والخبر، الجنة والمنفى، البراءة والدنس، الخطيئة والحلاص...الغر.

يكن اكتشاف التضاد بين المكانين في عدد لا يعصى من الدلالات اللغوية عن التسامي والانحطاط، عن الذروة والحضيض .. وكلها علامات مكانية. كما يكن قراءة التاريخ البشري برمته على ضوء هذا التوتر الدلالي. وما يعنينا في هذا السياق التأكيد على الحضور الكثيف لهذا التوتر في جذر علاقة الانسان بمختلف الأمكنة.

وإذا كانت الأغاط البدئية الأولى خصائص مشتركة في كل ثقافات الكون، جاز لنا القول بخصوصية كل ثقافة على حدة في صباغة ديناميات خاصة تمكن منتجيها وحامليها من التعرف على مختلف المظاهر المادية للواقع عن طريق التأويل والمجاز. وهذا ما لم تكفّ التجربتان الجاهلية والأندلسية عن توليده في الثقافة العربية منذ قرون، بقدر ما يتصل الأمر بفكرة المكان.

في الإسلام، كما في غيره من الديانات، سطوة للعلامة المكانية الدالة على التحام جغرافيا الأراضي بالمقدس، فمن واجب المسلمين، مشلاً، الصلاة خمس مرات في اليوم في اتجاه مكة. ورغم ذلك يستأثر الطلل الجاهلي والمكان الأندلسي في الثقافة العربية بقدر من النفوذ لا يتناسب مع مكانتهما الدنيوية. ولا يجري الحديث، هنا، عن نفوذ في حقبة بعينها، بل عن حالة نفسية ووجودية ما زالت قادرة على ضخ صور وأخيلة معاصرة.

بهذا المعنى، يمكن القول أن الطلل والأندلس هما المكان العربي بامتياز. ولن نتمكن من فهم هذا الامتياز ولن التمكن من فهم هذا الامتياز دون التذكير بالطبيعة الفردية للأول والجمعية للثاني. فالطلل علاقة مربعة الأضلاع يمثل الانسان ضلعها الثالث، وذكرى العلاقة في زمن مضى يمتاز بالكمال وحاضر يؤكد الفجيعة ضلعها الرابع. في هذه العلاقة تجسيد حي ودائم لقدرة الزمن على تدمير السعادة الشخصية، بكل ما يتصل بقدرة شيطانية كهذه من انتهازية ومهارة في الماغتة.

أما الأندلس ففيها علامات التجربة الأولى، لكنها ذات خصوصية جمعية، أي تمثل ذاكرة تاريخية

ورجودية لكل حاملي الثقافة ومنتجيها. لحظة العيش في الأندلس تشبه نوعاً من الإقامة في التاريخ، ولحظة الخروج منها تشبه نوعا من العيش في المنفى. وكلاهما حالة لا تخص شخصاً أو طبقة أو بلدا بمينه، بل تخص الجماعة كلها.

– Y –

كيف سنتمكن من قراءة المكان الفلسطيني استناداً إلى المفاهيم السابقة؟ لا توجد، للأسف، دراسات حصرية حول الوجود الدلالي للأندلس أو الطلل في الأدب الفلسطيني. وبالقدر نفسه لا توجد دراسات حول تمثيلات الهبوط من الفردوس، أو دور الأيديولوجية السائدة في صياغة الخطاب الأدبي. لكن العلامات السابقة مألوفة إلى حد بعيد في الأدبين الفلسطيني والعربي على امتداد هذا القرن على الأقل، بقدر ما يتعلق الأمر بفلسطين. وهي ليست مألوفة وحسب، بل ذات وجود كثيف وصريح بحرض على محاولة فهمها في سياق المفاهيم السابقة أيضا.

يكن البدء بالعنوان العريض الجامع والمانع الذي اختاره الفلسطينيون، أو جرت عليه العادة، لوصف ما أصابهم عام ١٩٤٨. فما حدث من ناحية واقعية، آنذاك، قتل في هزيمة عسكرية نجمت عنها هجرة قسرية لعدد كبير منهم من أجزاء من فلسطين، وفي سقوط تلك الأجزاء في قبضة جماعة غيّرت اسم البلد وسعت إلى تغيير صورته الطوبوغرافية.

أُطلق الفلسطينيون على ذلك الحدث تسمية النكبة. ولا توجد في التاريخ العربي ما عدا نكبة البرامكة في العالية العباسي حادثة حملت هذا الاسم. حتى الهزيمة الأندلسية نفسها لم تختزل في هذا التعبير. من نافلة القرل، بطبيعة الحال، التذكير بفساد الدلالة بين النكبتين البرمكية والفلسطينية، الأولى تخص عائلة أو طائفة من الناس وتدور في حقل الكينونة الاجتماعية، بينما تخص الشانية شمباً بأكمله، وتدور في حقل الكينونة القرمية.

ولعل في البحث عن الدلالات اللغوية للكلمة ما يشي بسر تجاحها في اختزال الحادثة الفلسطينية. فالنكبة، بالمعنى اللغوي، فعل من أفعال الطبيعة العاتية وغير المتوقعة، أي كل ما لا تملك الارادة الفروية أو الجماعية إمكانية الحيلولة دون وقوعه. لذلك، كانت العرب تصف الربح العاتية بالنكباء. ولبس في القراءات المختلفة لمشروع الاستيطان اليهودي، أو حرب عام ١٩٤٨، ما يدل على حتمية النتيجة النهائية، أو ما عنجها حصانة الحادثة الطبيعية.

لكن عارف العارف، الذي نشر في مطلع الخمسينات كتابا بعنوان ونكبة فلسطي» وضع للكتاب العنوان الفرعي التالي «أو الفردوس المفقود». ولعل في تحرير الإرادة من المسؤولية، كما في الخطيئة الأولى وما تلاها من منفى في الأرض، وبداية التصوير الفردوسي لفلسطين كجنة ضائعة، ما يدل على حضور ثلاثة غاذج تصويرية في آن: الهبوط من الجنة بفعل من أفعال القدر، غدر الزمن - ضلع العلاقة بالطلل - والخلاص عن طريق التضحية والفداء.

وكما لم تكن الهزيمة أمراً لا فرار منه، لم تكن فلسطين لا جنة ولا ضائعة. ففي حياة الفقر والظلم التي عاشها الفلاحون الفلسطينيون ما يبدد كل احتمالات الجنة، وفي فكرة الضياع ما يتناقض مع وجود فلسطينيين على أرض لم تقع، حتى عام ١٩٦٧ في قبضة العدو، ومع حقيقة المساحة الشاسعة لتلك الأرض.

لكن قصائد عبد الكريم الكرمي وهارون هاشم رشيد الباكية على فردوس مفقود، وقصص سميرة عزام الشجية عن بؤس اللاجئين ومهانتهم، عززت الفكرة الفردوسية عن فلسطين، من خلال تعزيزها لكل ما في واقع الحال من بؤس لا يستمد معناه ومبناه إلا من زمن ذهبي سابق. ولم يكن في الإحساس بدنس من نوع ما لحق بالباقين في مناطق من فلسطين الضائمة، ولا في تصور المكان النصائمة، ولا في تصور المكان النصائم، إلا تعزيزا لمكان ارتفع إلى مكانة الطلل، بما يثيره من ذكريات الأحبة، ومن انتهازية الزمن، ومن سعادة غابرة.

يقول إدوارد سعيد أن الفلسطينيين حاولوا في العقدين الأولين بعد النكبة التأقلم مع الحاضر ونسيان الماضي. لذلك، لم تصدر في الفترة المعنية مذكرات شخصية أو كتابات تعالج الماضي. ولم يقدر لمحاولات من هذا النوع الظهور قبل منتصف الستينات، مع صعود الحركة الراديكالية الفلسطينية، بالمعنى السياسي، وذبول موجة البكاء على الإطلال، أو تعزيز دلالة المنفى خارج الفردوس كجحيم على الأرض.

لكن سعيد لا يذكر الدينامية التي مارسها الفلسطينيون من أجل التأقلم أو نسيان الماضي، وأعتقد أن تلك الدينامية كانت تجميد المكان وجودياً في زمن محدد، واعتبار كل ما تلاه قطيعة معه. فالأصل هناك في زمن جامد وجغرافيا ثابتة. وما المستقبل سوى استعادة لزمن ضائع يعيد الانسجام إلى مكان معتقل وصورته الخارجة مع الخارجين منه، والعائدة، بالضرورة إليه.

وقد قَمْتُ في أوائل الثمانينات بدراسة حول التمثيلات البصرية لفلسطين في صحافة المنظمات الراديكالية الفلسطينية في بيروت السبعينات، فكانت النتيجة المذهلة اشتراك مجالات المقاومة في نشر صور ترجع إلى عام ١٩٤٨ وما قبله، كلما اقتضت الضرورة الكتابة عن شأن راهن من شؤون الفلسطينيين في الجليل.

يكن إيجاز ما سبق، عند الحديث عن العقدين الأولين من عمر النكية، في عدم الاهتمام بالقدر الكافي بوجود أجزاء كبيرة من فلسطين ما زالت خارج القيضة الاسرائيلية، وفي نوع من الحرج القومي الناجم عن وجود فلسطينيين يعيشون بين الاسرائيليين، وكذلك عدم الاهتمام بالتغيرات الطوبوغرافية التي طرأت على المكان. وبالمقابل، كانت هناك مبالغة في تعزيز الوجود الفردوسي لفلسطين السابقة، وضوورة التضحية كشرط للتطهير الذاتي والخلاص. العام لهذه المعالجة. فما يعنينا يتعلق بتحولات الحقل الأدبي ومنظوماته التمثيلية والتخييلية. ورغم أن تعبير النكبة قد تمكن من العبور بنجاح من عقد إلى آخر، إلا أن بعض دلالاته الأساسية تعرضت لحلاة قلب واستبدال، حيث عززت النزعة الراديكالية الفلسطينية من دلالته الموروثة من الجيل السابق، ليس كدليل على العيش في منفى خارج الزمن النعبي، بل كتعبير بليغ عن جعلة من القيم والمثل العليا، التي أصبح المخيم حاضنتها الطبيعية ومصدر أصالتها.

وكما يحدث في كل ظاهرة أدبية، كانت الأخيلة والأفكار التي سيدخل بها الفلسطينيون عقد السبعينات قد ولدت قبل تحولها أو الاعتراف بها كظاهرة سائدة بوقت طويل. ففي قصائد معين بسيسر في الخمسينات، القصائد التي تمنح الفقراء والعمال قيمة يستمدونها من ذاتهم، وترفع الالتزام الفردي إلى مرتبة المطهر الوجودي، وتحول النضال الوطني إلى طريق مؤكد للخلاص الجمعي، جرى توليد كل ما سيصبح سائدا في فترة لاحقة.

ورغم ذلك، يصعب العثور على ملامح واضحة للمكان الفلسطيني الضائم، أو محاولات لاسترجاع صورته خارج الأبحاث والدراسات التي بدأت في الظهور منذ أواسط الستينات. ففي أدب المخيم، الذي عاش لفترة قصيرة من الوقت ثم انظفا، احتلت طوبوغرافيا المخيم، أو قاعدة الفدائيين، صدارة المشهد، على حساب المكان الأصلي الفارق في تأملات سياسية ووجودية مجردة. ولم بعد من اللاثق في تلك التأملات إفراد مكانة خاصة للطلل أو مهانة اللجوء، بل للخطيئة الأولى وفكرة الخلاص. كان غسان كنفاني، بما امتاز به من موهبة حقيقية، ونزعة تجرببية عالية، أكثر الفلسطينيين مهارة في إضفاء نوع من المهابة على أدب المخيم، وتوظيف روايات ناقصة ومتسرعة أغلب الأحيان، في محاولات أدبية ألمقت ضررا بمقلديه، لكنها لم تتمكن من عرقلة ميله الدائم إلى التجرب. ولا يمكن اعتبار صورة حيفا في وعائد إلى حيفا » محاولة لاسترجاع المكان أو تخييله، بل مجرد خلفية لفكرة معجدة عن الانتهاء.

لم ينقض جبرا ابراهيم جبرا فكرة الفردوس أو الخلاص، بل رفعهما إلى مرتبة الأدب الرفيع، فصاغ غوذ جاً لما ينبغي للمخلص أن يكون عليه. ورغم أن ذلك النموذج كان نقيضا للتجريدات الكفاحية التي حفل بها أدب المخيم الذي منح النظرية الثورية والجماهير مكانة، منحها جبرا، في الواقع، للثقافة الرفيعة، وفلسفة الطبقة الوسطى في الحواضر العربية.

لكن الوجود الحسي للمكان المجرد من دلالته الفردوسية جاء من ذلك الجزء الفلسطيني، الذي أوحى طيلة عقدين من الزمن بدنس من نوع ما، أصبحت تعبيرات شعر المقاومة، وشعر الأرض المحتلة، خارج التداول في الوقت الحاضر، كما تفصلنا الآن عن بداية ظهورها فترة تكفي لتأمل معناها بقدر أكبر من المعقولية.

وعكن القول أن الآدب الفلسطيني القادم من الجليل قد أدخل مفهومين جديدين هما فكرة الارض، وفكرة المنفى في الوطن، من خلال علاقة لا تمنح الأولى صفة الطلل، وتجرد الثاني من دلالته

الجغرافية.

وإذا جاز الحديث عن رفع السألة الفلسطينية لدى محمود درويش، بشكل خاص، إلى مرتبة السؤال الوجودي القائم على تأمل لعلاقة المكان بمكانة من ناحية، وعلاقته بالزمن من ناحية أخرى، بما ينطوي عليه الأمر من دلالة عابرة للجغرافيا أو القوميات، فإن تحرير الأرض من صفة الطلل، وتوسيع حدود المنفى كانا في جذر تلك المحاولة.

في السياق نفسه، سيتمكن إميل حبيبي من زعزعة حتمية أدب المخيم المؤسسة على تبسيطات بالأبيض والأسود لمسألة معقدة، بطرحه للشخصية الإشكالية الأولى في الأدب الفلسطيني، وأحد أبرز الروايات العربية في هذا الصدد.

وبقدر ما يتعلق الأمر بالثقافة الفلسطينية يمكن القول أن غياب الفردوس وتجسيد الشخصية الإشكالية لساكنيه، إلى جانب حضور الاسرائيلي كآخر عتلك أشكالا مختلفة من الحضور، كانت من المحرصات الأولى لدفع صوت الأنا الفردي والفضاء الشخصي إلى واجهة المشهد الأدبي الفلسطيني، من نافلة القول، بطبيعة الحال، تأكيد النفوذ الذي تمكن الاتجاه الجديد في الأدب الفلسطيني من تحقيقه، ونجاحه في التحول إلى تموذج سائد أعاد الفلسطينيون والعرب إنتاج أخيلته وأفكاره الأساسية بأشكال متفاوتة من النجاح طيلة عقدي السبعينات والثمانينات. ويبدو أن التطورات الأساسية الأساسية المشائلة الفلسطينية في عقد التسعينات، عا فيها احتمالات التسوية السياسية مع الاسرائيليين، وضوروة صياغة علاقة جديدة وبإذا كان الاهتمام الذي أبداه مثقفون فلسطينيون في الفلسطيني بمكانه على أعتاب مرحلة جديدة. وإذا كان الاهتمام الذي أبداه مثقفون فلسطينيون في المسرات الأخيرة بالسبرة الذاتية والاسترجاع علامة عليها، فإن سمتها الأساسية تتمثل في طغيان السرات الأخيرة بالسبرة الذاتية والاسترجاع علامة عليها، فإن سمتها الأساسية تتمثل في طغيان

يمكن النظر إلى التطورات الأخيرة كتعبير عن محاولة الفلسطينيين لتطبيع علاقتهم بمكانهم الخاص، فلم تعد لفكرة الطلل جاذبيتها السابقة، كما فقدت دلالة الأندلس قدرة اختزال المسألة الفلسطينية في مجاز يوحد أرضا تاريخية ضائعة بأرض يتصارع فيها شعبان على السيادة السياسية.

.

هناك مسألة أخيرة تتعلق بالطريقة التي نستطيع بواسطتها قراءً ديناميات التخبيل والتمثيل الفلسطينية كما تجلت في الحقل الأدبي، بطريقة أشمل. وأعتقد أن تقسيم نورثروب فراي للفصول الأربعة كمنظومات أساسية لكافة أشكال التعبير الأدبي يصلح كخلفية عامة في هذا المجال.

يرى فراي أن أربعة أساطير هي الصيف والخريف والشتاء والربيع، بكل ما تتسم به من خصائص طبيعية تخص المناخ من ناحية والحاجات الأساسية للانسان من ناحية أخرى، قمل بتختلف تنويعاتها وألوان طبفها غاذج أصلية تتحرك فنون التعبير الأدبية ضمن حدودها.

وإذا جازت قراءة النصوص الادبية في فترة زمنية كنص واحد تتجلى وحدته الداخلية مع غيره من

النصوص في الاعتماد على بنى تعبيرية ومفهومية مجددة، فإن الوجود الموضوعي لتلك البنى لا يخرج عن إطار غاذج فراي الأربعة.

ومن المرجع أن أسطورة الخريف، أي العيش في زمن ذبول الأشياء وموتها، القابل للتفسير في عدد لا يمصى من الحكايات المشولوجية، وانتظار الشتاء الواعد بالمطر والخصب، كما تجلى في عدد آخر من الحكايات، يمكن أن تكون مرجعية مفهومية لمجازات الطلل والأندلس والفردوس المفقود، إلى جانب أفكار الخلاص الدينية والدنيوية التي وسمت خطاب الفلسطينيين الأدبى.

يستمد هذا الترجيح وجاهته من افتراض أن الغالبية العظمى من الفلسطينيين قبل عام ١٩٤٨ كانت تتكون من فلاحين، أي من أشخاص يقيمون صلات يومية، وجودية ونفسية، مع الطبيعة، ويؤرخون لتقلبات الأيام استناداً إلى تقلبات الطبيعة نفسها. وفي حالة كهذه يبدو البحث عن دلالات مألوفة من طبائع الأمور.

يكن بالطبع تحليل شعارات ساذجة لكنها ذات دلالة من نوع «فلسطين عروس مهرها الدماء» - النهاء والدماء على النبي أعيد انتاجه بفردات مختلفة في قصائد وقصص وروايات مزات يصعب حصرها - للعثور على دلالة أسطورة الخريف. فالزواج بالأرض كان طقسا من طقوس الديانات الزراعية القديمة، ودلالة الدماء التي تروي الأرض وتسقيها لا تحتاج إلى براهين إضافية، ناهيك عن زف الشهداء إلى الأرض، واطلاق صفة العرس على موت في سبيل الوطن.

بالقدر نفسه، يمكن القول أن التركيز على الخصائص الزراعية للمكان الفلسطيني، الذي أصبح أرضا للبرتقال الحزين – عنوان مجموعة قصصية لغسان كنفاني – لم يكن محاولة للصدق الفني في الأدب، أو نزعة رومانسية مفرطة، بقدر ما كان النموذج الأقرب إلى ذائقة ثقافة فلاحية عما ينبغي للفروس الأرضى أن يكون عليه.

كان الحقل الدلالي للأدب الفلسطيني حالة خريفية مؤقتة وجدت أبلغ تعبيراتها في أدب المخيمات، الذي توجته أم سعد بغرسها لجنر دالية برغم المثقف الثوري على تأمل سر النسم في حياة البلاد وأهلها، وفي تحويلها للفحولة إلى شرط من شروط الانتماء، ففي أحد الاعمال الرواذية الفلسطينية يفرّع المثقف الثوري حبيبته لأنها افترضت امكانية عدم الإنجاب بعد زواجه منها، معتبرا مجرد التوقي طيانة وطنية.

لا غلك حقاً أخلاقيا أو فكريا في البحث عن خلل من نوع ما في أدب الخريف، أو عن أوهامه الكثيرة. فما يفيد علوم الأدب والاجتماع في حالة كهذه يتمثل في كشف الديناميات التي تحكم مخيلة الانسان، وفي الاعتراف الدائم بوجود بنى مفهومية في الطبقات الدنيا لنصوص مختلفة لا تجعل منها نصا واحدا وحسب، بل تحدد علاقتها بالواقع.

ُ لِنَّلِك، ْلِيسِ الْوَاقِع ما يوجِد بِالْفَعَلِ، بِل ما تراه كل ثُقَافَة بعينها فيها، أو ما ترغب له أن يكون عليه. وفي الحالتين لا تتموضع الرؤية أو الرغبة في فضا • مطلق السراح، بل في حدود وقوالب جاهزة تمنحها المبنى والمعنى في زمان ومكان محددين.

قراعة في النطاب العربي عن الأزمة

ماهر الشريف

كيف يقارب الفكر العربي المعاصر الأزمة الشاملة التي تواجهها المجتمعات العربية؟ ما هو تصوره لطبيعتها وأسبابها؟.

عن هذين السؤائين، سأحاول، في هذه «القراءة»، الاجتهاد في الإجابة، بالإستناد إلى عدد من الدراسات والأبحاث التي تصدت، في السنوات الأخيرة، لهذا الموضوع".

وتجدر الإشارة، بداية، إلى أن ما أسماه فهمي جدعان بو أزمة الآفاق المسدودة التي تواجهها المجتمعات العربية، مع بده دخول العالم الألفية الثالثة، صارت تعكس نفسها، بصورة لا سابق لها، على النتاجات الفكرية العربية، بحيث لم يتردد استخدام مصطلح الأزمة «في أية حقية كما تردد، ولا يزال، منذ بداية العقد التاسع من هذا القرن العشرين»، وهو ما يعكس والحالة النفسية الصعبة التي تعيشها المجتمعات العربية اليوم، كما يعكس التخيط الذي يسم رؤية المراقبين العرب والأجانب للأوضاع العربية وحيرتهم في فهم ما يحدث فيها من اختلاجات وتقلبات واضطرابات فجائية، وأحياناً لا عقلانية، عالما المعلى، وأحياناً لا عقلانية، في ما يتعلق بالواقع العربي» (١٠).

ويرى المفكر القومي المخضرم قسطنطين زريق أن الشك والارتياب السلبيين «بدءاً من إنكار الأمل إلى البأس من العمل» يغطيان الساحة العربية كلها، ويقر بأن «النظرة التشاؤمية» قد اكتسحت سائر الفرقاء العرب، وأن خطورتها قد اشتدت «بغزوها عقول الأجيال الناشئة ونفوسهم، حتى غدا الكثيرون من هؤلاء يشكّون بالهوية العربية ويقدرة العرب على أن يحققوا آمالهم.. وأن يتقدموا في

طرق العزة والكرامة »(٣).

ولكن كيف وصل العرب إلى هذه الحال؟ وأين يكمن الحلل؟.

عند تحديد أسباب الأزمة وطبيعتها، برزت، في إطار الكتابات العربية، اتجاهات رئيسية ثلاثة: ركز الأول منها على الدولة، والثاني على المجتمع، بينما ركز الثالث على الثقافة والفكر.

وكانت إشكالية الدولة قد تحولت، في السنوات الأخيرة إلى إحدى أبرز الإشكاليات في حقل الفكر العربي المعاصر، ولا سيما بعد أن تأكد عجز الدولة العربية المعاصرة عن إنجاز الأهداف التي طرحتها على نفسها، وتزايد التشكيك به وشرعيتها » بالتوازي مع صعود الإسلام السياسي، بالإضافة إلى التحديات التي فرضتها عليها ظاهرة العولة المكتسحة. ورغم وجود اتفاق بين الباحثين، الذين تصدوا لمعالجة هذه الاشكالية، على تحميل الدولة مسؤولية رئيسية عن الأزمة التي تواجهها المجتمعات الموبية اليوم، إلا أن المنطلقات التي انطلقوا منها، والمناهج والنماذج التحليلية التي اعتمادها، والمتنائج التي توصلوا إليها قد تباينت كثيراً في ما بينها، وعليه، فقد انبثقت من داخل الاتجاه الأول مقاربات عديدة عالجت إشكالية الدولة من زاوية وتقطريتها » مقاربات عديدة عالجت إشكالية الدولة من زاوية وتقطريتها» وانفضائها عن المجتمع»، أو من زاوية وقطريتها» أو من زاوية توجهها نحو والتمشيئخ»،

فالدولة العربية، في نظر أحد الباحثين العرب، هي دولة والنخبة»، وليست دولة المجتمع، وهي دولة والمعربية، في رأيه، إلى مطلع القرن دولة والخارج» ضد والداخل»؛ أما الافتراق بينها وبين المجتمع فيرجع، في رأيه، إلى مطلع القرن التاسع عشر وذلك عندما أقام محمد على دولته في مصر وأقدم على وارتكاب مذبحة القلعة وسحق الماليك بين جدرانها ثم قام بتعطيل دور العلماء والأثمة في الحياة السياسية للبلد بهدف إنشاء مركزية إدارية على غط الغرب» أ. وإذا كان الحنين إلى الماضي التقليدي على حساب الحداثة يبدو وكأنه يظلف مثل هذا المقاربات والثقافوية»، التي ترى أن «النخبة العربية التقليدي» ظلت ومحافظة على دورها في التعبير عن حركة المجتمع وحاجاته والقيام بالوساطة بين هذا المجتمع والدولة»، وذلك على دورها في التعبير عن حركة المجتمع وحاجاته والقيام بالوساطة بين هذا المجتمع والدولة »، وذلك عن حقائق الواقع العربي السائر في اتجاه ترسيخ الكيانات القطرية، من جهة، والبقاء في إطرا الفكر القرمي التقليدي الذي لا يرى سوى شكل واحد لتحقيق الوحدة العربية هو شكل الدولة القومية الوحدة العربية هو شكل الدولة القومية الوحدة العربية تعبيراً عن ومأزق» الدولة القطرية التي لم تحقق، كما يرى باحث آخر وتنمية حقيقية ولا استطاعت أن تحطم قيود التبعية الدولة القطرية التي لم تحقق، كما يرى باحث آخر وتنمية حقيقية ولا استطاعت أن تحطم قيود التبعية لالاسرائيل»، مؤكداً أن هذه الدولة «هي القاعدة للهزيمة» وأن ومأزقها » هو «أنها تفقد شرعيتها ما لا تعمل على، إلغاء نفسها ها "

وفي الواقع، فقد كان جورج طرابيشي من أوائل الباحثين الذين تصدوا، ومنذ مطلع الثمانينات، لإشكالية الدولة القطرية العربية، وأبرز في إطار تأكيده توجهها نحو «التقومن»، نقاط ضعفها؛ فقتر، بداية، أن الخطير في الأمر، في هذا الزمن القطري، ليس تراجع فكرة الوحدة العربية بحد ذاته، فقتر، بداية، أن مثل هذا التراجع قد يكون مؤقتاً، وإغا تراجع منكرة القومية بالذات باعتبارها قوة تدخل كبرى للجماهير والشعوب في التاريخ، ورأى أن خطر قومنة الكيانات القطرية يطرح على بساط البحث، من جديد، نظرية عوامل الأمة ومقوماتها. إلا أن طرابيشي كان، ومنذ ذلك الحين، أكثر واقعية في التعامل مع مستقبل الدولة القطرية العربية ومع الحاجة إلى دورها؛ فاعتبر أنه ليس بوسع أحد أن يطالب هذه الدولة بتجميد تطورها إلى حين اندماجها في الدولة القومية، ذلك «أن تطور الدولة وتدخل الدولة كعبداً موحد ضرورة تفرض نفسها بزيد من الإلحاح إذا كان المجتمع المدني لا يزال في طور من الانقسامات العشائرية والطائفية والإثنية، نظير ذلك المجتمع الذي ورثته الدولة القطرية عن الحكم العثماني والحكم الكولونيالي» (١٠).

وفي ظني، فقد بات على الفكر القومي العربي أن يبحث عن مداخل وطرق للوحدة تحترم خصوصبات الدولة الفقطية، وتراعي مصالحها، وأن يُبرز، في الوقت نفسه، حقيقة أن هذه الدولة لن تكون قادرة، بالاعتماد على قدراتها الذاتية وحدها، على إيجاد حلول للمشكلات الكبيرة التي تواجهها، الأمر الذي يجعل مستقبلها مرهوناً بمستقبل النظام القرمي العربي ككل.

ويقارب برهان غليون، في كتابه: «المعنة العربية: اللولة ضد الأمة»، إشكالية الدولة العربية بالاستناد إلى مفهوم «الدولة التحديثية»، بوصفها دولة والمركزية الشديدة» و«السلطة المطلقة» التي تنبع هويتها من مفهوم «بيروقراطية الدولة التاريخية»، وعبر التمييز الذي يقيمه ما بين التحديث والحداثة، من جانب، وتاريخ الدولة وتاريخ المجتمع، من جانب آخر. وإذ ينطلق من أن والتحديث والحداثة، من جانب، وتاريخ الدولة وتاريخ المجتمع، من جانب آخر. وإذ ينطلق من أن يرفض تصورين سائدين عن طبيعة هذه الأزمة وأسبابها، الأول يُبرز مقاومة النظم والبنى القيمية والثقافية التحديث، بينما المدد الثاني على دور التخلي عن الهوية الثقافية وتوسع والثقافية التحديث، بينما المدد الثاني على دور التخلي عن الهوية الثقافية وتوسع دائرة الاستلاب وتبعيه الثقافية الإسلامية»، في القرن الثامن عشر، تسبب في التوجه إلى الدولة التي «لم اللوية لكمركز للعمل والتراكم الوطني» بعد الجماعة «الدينية» أو «المدنية»، إلا أن الدولة التي «لم التحول إلى «دولة أمة»، بحيث أخفقت في أن تضمن «المطابقة العملية» بين الهوية الثقافية والهوية السياسية، من جهة، بأني الديسي لهذا السياسية، من جهة، وفي أن تكون «دولة مؤسسات»، من جهة ثانية. أما السبب الرئيسي لهذا الإخفاق الزدوج فيعود، في تصوره إلى مفهوم ومضمون «الدولة التحديثية»، التي «فرضت» نفسها الإخفاق الزدوج فيعود، في تصوره إلى مفهوم ومضمون «الدولة التحديثية»، التي «فرضت» نفسها على المجتمع وانضافت إليه «كشيء خارج عنه»، فطرحت على نفسها، وبهدف استدراك التأخر على المجتمع وانضافت إليه «كشيء خارج عنه»، فطرحت على نفسها، وبهدف استدراك التأخر

التاريخي للمجتمع وتحقيق اندماجه في الحضارة والتاريخ، مهمة إدخال عناصر الحداثة إليه، لكنها قادت، باسم التقدم والعقلانية والحرية والوطنية، إلى عكس أهدافها، إلى نوع خاص من الحداثة هو «ما تحت الحداثة أو حثالة الحداثة». ورغم أن أزمة هذه الدولة «التحديثية» صارت تبرز بوضوح اليوم، حيث باتت الدولة تشكل ومجتمعاً نقيضاً للمجتمع، قائماً بذاته في وجه المجتمع»، إلا أن جنرو الأزمة تمتد عميقاً، كما يتصور غلبون، في ظروف نشأة هذه الدولة وبنية القوى التي قامت عليها وعقيدة «التقدم التاريخي» التي تنتها، وذلك منذ أن دهن تموذجها في جنوب المتوسط محمد على في مصر، ومد فيه وعززه نظام أتاتورك في تركيا.

ولتزكية تصوره هذا، يقيم صاحب كتاب «المحنة العربية»، إلى جانب التمييز ما بين «تاريخ الدولة» و « تاريخ المجتمع »، قييزاً آخر موازياً داخل الدولة نفسها بين ما يسميه بـ «البنية الأساسية» (الثابتة نسبياً) للدولة، من حيث هي جهاز بيروقراطي حديث «يضع لنفسه غابة تحديث المجتمع» وبن والقوة الفاعلة» (المتحولة) للدولة، من حيث هي وقوة اجتماعية سياسية حاكمة متبدلة»، إلا أن هذا التمييز الجديد لم يساهم، في ظني، في إزالة الالتباس عن تصور يقوم على رؤية «طبيعة» ثابتة في بنية الدولة «التحديثية»، منذ عهد محمد على إلى دولة ما بعد الاستقلال، وذلك على الرغم من الإختلاف العميق في الطبيعة، الإجتماعية والسياسية، للفئات التي تسنمت سدة الحكم فيها، وفي طبيعة المشاريع التحديثية التي طرحتها تلك الفئات. ويبدو لي بأن الباحث نفسه يشير، وإن بصورة ضمنية، إلى التحول الأكيد الذي طرأ على بنية الدولة العربية الحديثة عبر ما يزيد عن قرن ونصف من عمرها، عندما يذكر بأن الاستقلال قد شكّل «منعطفاً» على طريق بناء هذه الدولة «التحديثية»، وأن قاعدتها التاريخية تمثلت «في دخول ملايين الناس إلى الحياة السياسية والوطنية دفعة واحدة». أما بخصوص إخفاق الدولة «التحديثية» العربية في ضمان «المطابقة العملية» بين الهوية السياسية والهوية الثقافية، فإن الباحث يعترف بأن العرب لا يشكلون في غط وجودهم الراهن «أمة» حسب الاستخدام الأوروبي الكلاسيكي لهذه الكلمة، بمعنى أنهم لا يعيشون في إطار دولة ـ أمة، إلا أنه يرى بأن هناك، وبالرغم من ذلك، وجوداً لـ «أمة . جماعة » تؤكد نفسها إلى جانب الدولة أو ضد الدولة، أي هناك، كما يكتب، «قومية عربية بعني قرابة روحية وثقافية وسياسبة وتاريخية»؛ فهل يكفي وجود مثل هذه القرابة كي ينشأ لدى والجماعة» حافز للإرتباط السياسي في ما بينها، وكي نحمّل الدولة «التحديثية» وحدها مسؤولية الإخفاق في تحقيق «المطابقة» بين الهوية الثقافية والهوية السياسية؛ وماذا عن أشكال التضامن التقليدية، الطائفية أو المناطقية، السائدة في صفوف «الجماعة» ودورها في تغليب المصالح الجزئية على المصلحة العامة؟.

إن النظر إلى الدولة العربية الحديثة بوصفها وثمرة للحداثة المزيفة والمفسدة » منذ نشأتها ، قد أدى إلى خلط النتائج بالمقدمات، وإلى القفز عن سيرورة التحول التاريخي التي أفضت، من جهة، إلى تغليب التحديث البراني، أو ما يسميه برهان غليون بـ «حثالة الحداثة »، على الحداثة الحقيقية، ومن جهة ثانية، إلى إبراز أزمة الدولة المتمثلة اليوم في تآكل شرعيتها.

وتندرج دراسة خلدون حسن النقيب، القائمة على مفهوم «الدولة التسلطية»(٧)، في إطار الدراسات نفسها التي ترى في السلطة مجالاً تحتكره الدولة وحدها، متغافلة بذلك عن حقيقة السلطة التير يحوزها المجتمع والتي قد تتخذ هي أيضاً، في ظروف معينة طابعاً «تسلطياً». غير أن النقيب، وخلافاً لبرهان غليون، يركز دراسته على المرحلة التي بدأت مع الانقلابات العسكرية وأعقبت فشل التجربة الليبرالية. فضعف البرجوازيات الوطنية حول المسؤولية إلى الدولة التي استندت إلى تحالف مثّل حكم الطبقة الوسطى وتشكّل « من العسكر والقوميين والعقائديين والتكنوقراط » ، ووجد شرعيته في تحقيق الاستقلال وتبنى الأيديولوجيا القومية. أما الدور التاريخي الذي اضطلعت به هذه الدولة «التسلطية» فقد انطوى، في نظره، على مفارقة، حيث أن تدخلها الواسع في الإقتصاد والمجتمع أملته ضرورات التنمية وضرورة حماية موارد المجتمع من الإستباحة الامبريالية. إلا أنه كلما ازداد تدخلها في الاقتصاد والمجتمع ازداد تسلطها، خاصة في ظل غياب الضمانات الدستورية والرقابة الشعبية. ويقف الباحث موقفاً نقدياً من كل السياسات التي اتبعتها هذه الدولة في المبدانين الإجتماعي والثقافي، فيعتبر أن إقامة القطاع العام كان يهدف إلى تصفية الطبقة المالكة القديمة وضمان سيطرة الدولة الكاملة على المجتمع، في حين أن الإصلاح الزراعي جعل الدولة تمارس «استغلالاً مضاعفاً» على الفلاحين بسبب احتكارها تسعير المنتوجات الزراعية. وفي الميدان الثقافي، أدت «الثقافة الجماهيرية»، التي سادت بعد انتشار التعليم المجاني المنظم وانتشار الكتاب وتعاظم تأثير وسائل الإعلام، إلى «طغيان الاستهلاك المتعى على القيم الإجتماعية الأصيلة التي كانت سائدة في الماضي، وخلقت نوعاً غريباً من الثقافة هي الثقافة الاستهلاكية». ويخلص إلى أن هذه الدولة «التسلطية» قد حققت وغوا بلا تنمية»، ولم تؤد إلى الإشتراكية، وأنها، في سعيها إلى احتكار مصادر القوة والسلطة في المجتمع، قامت بتصفية المعارضة وتنظيماتها وأخضعت المؤسسات الإجتماعية لخدمة الدولة، فقضت بذلك، برعى أو من دون وعي، على الأسس المادية لمؤسسات المجتمع المدني متيحة «المجال لعودة التنظيمات المتخلفة ما قبل الرأسمالية، كالقبلية والطائفية والإقليمية، للظهور كتنظيمات بديلة، أي كشبكة جديدة للعلاقات الإجتماعية».

ولا يفلح خلدون حسن النقيب، هو أيضاً، في التحرر من قيود غوذجه التحليلي؛ فهو إذ ينطلق من موقف «عدائي» مسبق من غوذج الدولة الوطنية، التي كانت الدولة الناصرية تجسيدها الأبرز، يبخس ما حققته هذه الدولة من إنجازات ويناقض نفسه عندما يرى في نظامها الاقتصادي نظاماً «خاصاً» هو «رأسمالية الدولة التابعة»، في حين يربط تدخلها الواسع في الاقتصاد والمجتمع بضرورات التنمية والحؤول دون سيطرة الإمبريالية على موارد البلاد، لينتهي إلى القفز عن التحول الذي شهدته هذه الدولة عبر تطورها، والذي أدى، نتيجة عوامل عديدة داخلية وخارجية، إلى تحللها وإبراز جوانبها السلبية. وخلافاً لهذا الموقف المحكوم بفكرة مسبقة، يحاول الاقتصادي التونسي حكيم بن

حمودة الرقوف عند خلفية الأزمة العميقة التي صار يواجهها العالم العربي منذ منتصف الثمانينات، وتحليل الإنعكاسات التي تركتها على الدولة وعلى دورها في مجال التنمية والضبط الاجتماعي، ولا سيما في ضوء تطبيق برامج التصحيح الهيكلي، التي فرضتها على معظم بلدان والعالم الثالث، المرسسات النقدية الدولية، والتي فاقمت من مشكلة البطالة، وأدت إلى انخفاض قيمة الأجور الفعلية، ووسعت مساحات الفقر، وكذلك في ضوء ظاهرة العولمة الرامية إلى تجريد الدولة من عدد من سلطاتها (١٨).

وبداية يرفض بن حمودة الخطاب الاستشراقي الذي يزعم بأن هذه الأزمة هي النتيجة المنطقية لفشل «الطريق الغربي للحداثة»، الذي سارت عليه النخب العربية، واصطدامه بسكان متطبعين ثقافياً بالتراث النابع من «الهوية الإسلامية». وبالإستناد إلى منهج في التحليل يقوم على إبراز أهمية تفصل الحيز الإقتصادي والحيز السياسي في العالم العربي، يرسم الإقتصادي التونسي اللوحة التالية: كان النصال المناهض للاستعمار هو المصدر الأول لإضفاء الشرعية على السلطات التي ظهرت في مرحلة الاستقلال، وتعزز هذا المهدر سريعاً بقدرة ديناميات النمو على ضمان الاندماج الاجتماعي ورفع مستوى معيشة السكان وتميزت عملية الضبط الإجتماعي التي اضطلعت بها الدولة بتدخل هذه الأخيرة النشط في ميدان إعادة توزيع المداخيل، وذلك بتحملها جزءاً من تكلفة إعادة إنتاج قوة العمل عبر دعمها أسعار بعض المنتجات الأساسية وتقديمها إعانة مالية، من خلال المشروعات العامة، إلى بعض الخدمات والمناجات الاستراتيجية كالماء والكهرباء والنقل الجماعي والدواء. ومن جهة أخرى، نجحت دينامية النمو، التي تخلقت في السبعينات، في امتصاص النخب الجديدة التي انبثقت عن نظام التعليم الحديث وضمنت ارتقاءً اجتماعياً سريعاً لها. وبذلك استطاعت الدولة أن تبنى شرعيتها، وأن تضمن انحياز المجتمع إلى منطقها، إلا أن هذا الانحياز كان في الواقع على قاعدة تقسيم للأدوار، تنازل فيد المجتمع للدولة عن الحيز السياسي في مقابل قيامها بضمان الإرتقاء الإقتصادي والإجتماعي له. غير أن انقطاع دينامية النمو وتداعي طرائق الضبط الإجتماعي، منذ مطلع الثمانينات، نتيجة لانخفاض عائدات الإقتصاديات العربية المباشرة وغير المباشرة، تسببا في تراجع القدرة الإستثمارية وتزايد البطالة وانخفاض الإستهلاك وتنامى ظاهرة التهميش، وفي بروز أزمة عميقة، اقتصادية واجتماعية وسياسية، قبعت في خلفية أزمة الشرعية التي صارت تواجهها الدولة الحديثة في العالم العربي، والتي كان من مظاهرها تصاعد احتجاج المجتمع على احتكار الدولة للحيز السياسي. وهو احتجاج لا يقتصر، في رأي بن حمودة، على الحركات السلفية، بل يشمل كذلك المنظمات والأحزاب والجمعيات التي تنتمي إلى عالم الحداثة في اطار ما يسمى بالمجتمع المدني، والتي تعبر عن احتجاجها على الدولة في الفضاء السياسي الديقراطي.

ولا يبتعد عزيز العظّمة عن اشكالية الدولة ذاتها، رغم أن مقاربته تتركز على العلمانية ومحوريتها في تاريخنا الحديث وواقعنا الراهن. غير أن صاحب كتاب: «العلمانية من منظور مختلف» (١٠) يظهر وكأنه يسبح ضد التبار عندما يشدد على ضرورة مغادرة اشكالية التطابق أو التنابذ بين الدولة والمجتمع، وينطلق من موقف مفاده أن الدولة العربية الحديثة كانت رافعة شعار التحول الإجتاعي والمجتمع، وينطلق من موقف مفاده أن الدولة العربية الحديثة كانت رافعة شعار التحول الإجتاعي الكثير من فاعلياتها أكثر تقدماً من عموم المجتمع. ويقيم العظمة، بداية، قمينزا بين ما يسميه به «الدولة التنظيماتية»، التي نشأت بفضل التنظيمات العثمانية وتواصلت مع الدولة الليبرالية ويعدها الدولة الوطنية الثورية، وبين ما يسميه به «الدولة الاستنباعية»، دولة الإثنيات والطوائف الثابتة، معتبراً أن الدولة الأولى قد أزاحت العقلية الدينية عن محريتها الثقافية، وسعت، في اطار اللعموم عملية تاريخية عالمية عنوائها الحداثة، إلى جعل الثقافة والتربية أموراً آيلة إلى مجال «العموم الدولاني السياسي»، وليس إلى المجال الخاص المدني أو ما قبل المدني الذي ووسم جل ثقافات ما قبل الحداثة». وكان هدف هذه الدولة، من وراء محاولتها اختراق المجتمع، أن تخلق «مجتمع الدولة» بوصفه مجتمعاً مكوناً من أفراد وليس من جماعات تستتبعها الدولة. واستعانت الدولة، في بصفاها هذا ، يفئة وتامة الجدة من صانعي وموزعي الثقافة» أسهمت في إنتاج «ثقافة درلة حداثية». وفي إطار هذه الثقافة باتت العلمانية «واقعاً تاريخياً» لا انفكاك عنه في دنيا العرب، وصارت تتكرس، كما حاول أن يبين العظمة، أماراتها الفعلية الكثيرة.

غير أن محاولة الإختراق الثقافي للمجتمعات العربية جوبهت منذ البداية ـ كما يؤكد الباحث نفسه . عقاومة شديدة تصدرتها المؤسسة الدينية القانونية التي كان لها في الماضي السيطرة التربوية، وفرضت هذه المقاومة على الدولة الوطنية العربية، التي غت في ظروف قاهرة من الحصار المحلى والعربي وواجهت أيديولوجيا إسلامية «مناقضة للقومية العربية» أو ما يسميه بـ «حلف بغداد ثقافي»، فرضت عليها، في اطار استراتيجيتها الدفاعية ولا سيما بعد هزيمة حزيران ١٩٦٧، أن تجنح إلى «محاباة الرجعية الإجتماعية والدينية» من خلال اللجوء إلى الإكثار من «تداول العبارات والمفاهيم الدينية في المجال العام»، وبث « ثقافة غيبية» في أجهزة الإعلام وفي النظام التربوي. وتضافر هذا التحول، في السبعينات والثمانينات، مع التوسع السريع للأجهزة التربوية والثقافية والإعلامية التي خضعت لسيطرة «الإسلامي النفطي» ومع تنامي العداء، وخصوصا في مصر، للشيوعية والقيام بتشجيع الحركات الأصولية أملاً في القضاء على النفوذ اليساري. وبذلك كله انتقلنا، وكما يقدر العظمة، إلى ما يسميه بـ «حقبة التمشيخ الدولاني»، التي صارت الدولة الوطنية «العلمانية» فيها «تستنكف عن الإضطلاع بمسؤولياتها تجاه محاولات إقامة سلطات موازية وتنزع إلى التظاهر بدرجات متفاوتة من التمشيّخ». وهكذا، وقرت الدولة الوطنية بنفسها بعضاً من الشروط الأيديولوجية والثقافية المناهضة لها و«المعاندة لموقفها التاريخي التنويري الأول الذي بني على أساس قرن من التحول الإجتماعي والثقافي الأكيد»، الأمر الذي وضّع مجتمعاتنا أمام أزمات شديدة (۱۰).

ويغض النظر عن مغالاة عزيز العظمة في تقدير مدى الشوط الذي قطعته مجتمعاتنا العربية على طريق حداثة لم تفلع في ترسيخ قيمها، وبغض النظر، كذلك، عن الطابع السجالي الذي طغى على مقاربته للعلمانية، وجعله يتعامل معه بوصفها «عقيدة» من العقائد وليست، في الأساس، منهجاً لتنظيم الإجتماع البشري على أساس قبول واحترام «شرعية الاختلاك» (وهو ما تجلى في موقفه المتحفظ من رجال الإصلاح الديني وعلى رأسهم الإمام محمد عبده، الذين روجوا لمضامين العلمانية حتى وإن لم يستخدموا اللفظة بحدة ذاتها، وافترقوا بذلك عن المعبرين عن الإسلام السباسي)؛ بغض النظر عن ذلك، فإن العظمة قد بين بجلاء، كما يبدو لي، مسؤولية الدولة الوطنية العربية عن الركوص الذي صارت تشهده مجتمعاتنا في العقدين الأخيرين.

هذا عن الإتجاه الأول الذي قارب الأزمة من خلال تركيزه على اشكالية الدولة، أما الاتجاه الثاني الذي ركز على المجتمع فقد برزت في إطاره مقاربتان رئيسيتان: الأولى بحثت عن أسباب الأزمة في بنية المجتمع العربي، والثانية بحثت عنها في العلل المزمنة التي عانى ويعاني منها هذا المجتمع، على المستوى الحضاري، وفي التغير الذي طرأ على نظام القيم السائدة فيه.

وقثّل دراسة المفكر الفلسطيني هشام شرابي عن والنظام الأبوي واشكالية تخلف المجتمع العربي «"" غرذجاً عن المقاربة الأولى. وو الأبوية » التي تقوم عليها هذه الدراسة، بعنى هبعنة الأب (البطريرك)، هي «سمة العلاقة الإجتماعية المركزية للتشكل الإجتماعي السابق على الرأسعالية»، وتشير بالتالي إلى مجتمع «ذكوري» تقليدي وسابق على الحداثة، تعاني المرأة فيه أبشع أنواع الاضطهاد. وفي نظر شرابي، فإن ما جرى في المئة سنة الأخيرة من الحياة العربية، التي سادتها والأبوية»، أفضى إلى «تحديث» القديم دون تغييره جذرياً وإلى انبثاق ما يسميه به والنظام الأبوي المستحدث» البعيد، نتيجة ما يعانيه من «انفصام حضاري»، عن الحداثة الحقيقية والتراث الحقيقي. وقتل الدولة في هذا النظام نسخة «محدثة» عن السلطنة الأبوية التقليدية، وجهازها الفاعل هو الجهاز القمعي، أما المؤسسات الأولية، كالعائلة والقبيلة والطائفة، التي يلجأ إليها المرء ليحمي نفسه من السلطة القمعية فهي تتكشف عن أشكال عائلة من التسلط والقمع.

ولتبيان حيثيات تبلور هذا النظام، يلجأ شرابي إلى مفهومين رئيسيين هما التحديث والتبعية. فالتحديث الذي نتج عن الإحتكاك بالحداثة الأوروبية يشير إلى توفر «عامل خارجي» يؤثر في تطور داخلي فيدفعه إلى التحول، لكن بما يشره تطوره الذاتي. أما التبعية فهي العلاقة التي تجمت عن سيطرة أوروبا الحديثة على العالم العربي، حيث أن الرأسمالية الأوروبية التي تغلغلت في البلدان العربية أدت إلى نشو، وأسمالية «تبعية ومزيفة»، وحالت دون ظهور طبقة برجوازية وتناضجة» وطبقة عاملة «أصيلة». وعليه، فإن «النظام الأبوي المستحدث» كان، في نظره، حصيلة «اقتران الإمهريائية بالأبوية». وبعد أن يحدد شرابي المراحل الثلاث التي مرّبها هذا النظام: المرحلة العثمانية،

ومرحلة الهيمنة السياسية الغربية ومرحلة ما بعد الاستقلال، يتوقف عند الإنعكاسات التي تركها «التحديث التابع» على الحقل الثقافي ودوره في ضمان سيادة «خطاب الأبوية المستحدثة» الذي عرف عبر تطوره أغاطأ عديدة، إصلاحية إسلامية وليبرالية علمانية وقومية واشتراكية، وروجته فئات مختلفة من المثقفين، إلا أنه بقى عاجزاً عن تحقيق «انقطاع ثقافى» وعن تجاوز «البنى الفكرية والإجتماعية المتوارثة»، وبالتالي عن استيعاب «الطبيعة الحقيقية لمفهوم الحداثة»، وظل متسمأ بسمات مشتركة، من أبرزها الطوباوية والمحافظة والتوكيدية وغلبة الأيدبولوجي على النقدي فيه. وينظر شرابي إلى المرحلة الثالثة، أي مرحلة ما بعد الإستقلال، بوصفها المرحلة التي اكتمل فيها تبلور هذا النظام وتفاقمت فيها أزمته، وذلك مع بروز طبقة إجتماعية «هجينة» هي «البرجوازية الصغيرة الأبوية المستحدثة»، التي أدى وصولها إلى السلطة إلى «إنهاء» الحياة السياسية العامة، بمعنى أفول الحرية السياسية والتعددية الحزبية، بحيث ارتد المجتمع، في ظل هيمنتها، إلى ما يشبه «السلطنات القديمة» وتحول إلى «مجتمع جماهيري» يغيب عنه أي «تمايز طبقي واضح»، أو أي «وعى طبقى راسخ»، وصار ينجذب أكثر فأكثر نحو «المادية الفربية والرأسمالية الاستهلاكية»، وباتت المصالح الشخصية تحتل مكان الصدارة، في الثقافة السائدة فيه، على حساب المصالح العامة. ويتضح من هذا العرض ـ الذي يبقى، كالذي سبقه، مبتوراً وتخطيطياً إلى حدًّ ما ـ أنه إذا كان عزيز العظَّمة بغالي في تقدير مدى اندراج دنيا العرب في التاريخ العالمي وحداثته وعلمانيته، فإن هشام شرابي، ولكونه يتعامل مع مفهوم «النظام الأبوي المستحدث» كبنية قائمة بذاتها ومتجانسة (حتى وإن مرّ تطورها بمراحل ثلاث)، ينتقص، بل ينكر وجود أي شكل من أشكال هذا الإندراج. صحيح أنه محقّ في التأكيد على غلبة التحديث البراني، إلا أن هذا لا يعني أن الحداثة لم يكن لها أي تاريخ في حياتنا العربية. فعلى سبيل المثال، لا يزكَّى التحليل التاريخيُّ الملموس لتطور الفكر العربي الحديث والمعاصر مسعى شرابي إلى إدراج هذا الفكر في بنية واحدة هي «خطاب الأبوية المستحدثة »؛ فالفكر العربي الذي عُرف باسم فكر النهضة، والذي ساد قبل بروز وتبلور المنظومات الأبديولوجية المنفلقة على نفسها اعتباراً من مطلع عشرينات هذا القرن، لم يكن فكراً «توكيدياً» ولا غلب الطابع الأيديولوجي على النقدي فيد. وخلافاً لما يراه شرابي، أحدث هذا الفكر النهضوي، الذي حملته وروجته فئة من المثقفين الحديثين، انقطاعاً ثقافياً حقيقياً، وأطلق الشرارات الأولى لثورة ثقافية حداثية، حتى في مجال فهم الدين، لم تجد في ما بعد من يؤججها ويعمقها، الأمر الذي وقر

وتندرج المقاربة الثانية، التي تبحث في علل المجتمع، على المستوى الحضاري، ونظام القيم السائد فيه، في حقل دراسات كان قسطنطين زريق من المبادرين إلى افتتاحه. وفي مؤلفه الأخير، الذي حمل عنوان: «ما العمل؟ حديث إلى الأجيال العربية الطالعة»، يتابع المفكر القومي ـ الذي بات قاب قوسين أو أدنى، كما يبدو من كتابه هذا، من أن يفقد إيجانه بالعربية ـ يتابع في المنحى ذاته، مؤكداً أن تخلف المجتمعات العربية، على المستوى الحضاري، هو «مصدر» جميع العلل الذاتية التي تعاني منها هذه المجتمعات وهو «العامل الرئيسي والمقرر» لفهم الأوضاع السيئة التي تطغى في هذه الأيام على الحياة العربية.

ويلتقى فهمى جدعان مع قسطنطين زريق في التأكيد على أن «العطب العميق» الذي اعترى كينونة العالم العربي، في العصور الأخيرة، لم يكن نتيجة التدخل الخارجي وحده وفي الأساس، إلا أن صاحب كتاب «الطريق إلى المستقبل»(١٢)، وخلافاً لزريق الذي يربط التخلف بغياب العقلانية، لا يرى في العقلانية سوى مبدأ موجه من بين مبادى، عدة، رافضاً دعوى بعض الكتّاب والمفكرين العرب الزاعمة بأن ما أصاب عالم العرب من نكسات أو إخفاقات «يرتد أولاً إلى واقعة طرد العقل من المدينة العربية». فالبحث عن أسباب هذه النكسات والإخفاقات يجب أن يتركز أولاً، كما يرى فهمي جدعان، على «قيم الفعل» التي توجه أحوال الفرد الذاتية وأحوال المجتمع المشخصة، ولا سيما بعد أن غزت «النزعة الذرائعية البرغماتية» جميع مناشط الحياة العربية وقطاعاتها ، محدثة اضطرابات عميقة في نظام القيم الذي صارت تختلط فيه «قيم ما قبل الحداثة» مع «قيم الحداثة» و «قيم ما بعد الحداثة»، الأمر الذي أدى إلى انتاج بشر هاجسهم الرئيسي «قيمة ضارية»، تُسمى «الليبرالية الفجة»، وتقوم على أساس فردانية ذاتية تنشد الخير الخاص لأصحابها، وتجعل غايات أساسية لها معايير النجاح والمنفعة والمال والسلطة. وبالإستناد إلى مفهوم «التواصل»، بوصفه التعبير عن «علاقة مباشرة بالآخرين» تتسم بطبيعة «إنسانية وعاطفية»، وتشكل «الأساس الجرهري العميق»، الذي يسند الوجود المادي والحياة الروحية للإنسان، يرى جدعان أن انتشار ما يسميه بحالة «التدافع الشرس غير الرحيم» في مفاصل المجتمع والدولة وفي حياة الأفراد، كان نتيجة غياب أو انخفاض درجة التواصل بين الناس. فالعلاقات التواصلية بين عوالم العرب الخاصة هي اليوم، في نظره، في أدنى مراتبها، من حيث القوة والعمق والتشابك، والعلائق التواصلية في المجتمعات العربية تقوم . اليوم على «العداء» أو «الحسد» أو «إيثار العزلة»، وذلك لأن النظم الإجتماعية السياسية المهيمنة على مصائرها هي نظم «كلانية» أو «شمولية» أو «اجتزائية مغلقة» تعمل في خدمة أجزاء معينة من المجتمع وتخصها وحدها بالإمتيازات؛ أما والنظام الأبوي»، الذي يحكم العائلة العربية، فهو، بما يستند إليه من «سلطة قمعية متفردة»، نظام مضاد للعلائق التواصلية الإنسانية والعاطفية. ويبدر لي بأن التوجه نحو التركيز على الدور الذي يلعبه «فساد» الأخلاق والقيم السائدة في المجتمع هو توجه محمود وضروري، يمكن إدراجه ضمن تراث إصلاحي عريق خلَّفه عدد من مفكري عصر النهضة، ومنهم فرح أنطون الذي نظر إلى فساد الأخلاق بوصفه «العدو الداخلي» للأمة، الذي يتجاوز خطره أحياناً خطر «العدو الخارجي» المتمثل بالاستعمار. غير أن هذا التوجع، كي يكون فاعلاً، عليه أن يبتعد، قدر الإمكان، عن التجريد، وأن لا يكتفي بوضع اليد على مظاهر الفساد في القيم والأخلاق، بل أن يبحث كذلك عن الشروط والعوامل، الإقتصادية والإجتماعية والسياسية، التي ولدتها. وفي هذا السياق، ورغم أهمية كتاب فهمي جدعان، إلا أن مفهوم «التواصل» الذي بأ إليه لتحليل الواقع العربي وأزمته يظل قاصراً وحده، في تصوري، عن الإحاطة بشكلات هذا الواقع، ليس لأنه مفهوم يرجع إلى فيلسوف غربي هو يورغن هابرماس، صاحب كتاب «نظرية فعل التواصل»، وإغا لكونه مفهوما استخدم، وشاع استخدامه كثيراً في السنوات الأخيرة، لتحليل واقع مجتمعات رأسمالية متطورة قطعت شوطاً كبيراً على طريق الحداثة، وقيل أنها انتقلت إلى مرحلة وما بعد الحداثة». وتجدر الإشارة هنا إلى أن مفاهيم مثل «التواصل» ووالفعل التواصلي» وهالديقراطية التراصلية» قد شاعت مؤخراً في خطاب اشتراكي غربي جديد، يطمح أصحابه، عبر تجاوز نماذج الإشتراكية التي انهارت، إلى رسم ملامح اندماج اجتماعي، من غط مختلف، يتعارض مع منطق وعقلائية السوق الرأسمالية، من جهة، والدولة البيروقراطية، من جهة ثانية "١٠٠".

ولا يخرج كتاب جلال أمين: «ماذا حدث للمصريين؟ تطور المجتمع المصري في نصف قرن ١٩٤٥ . ١٩٩٥ »(١٤٠ عن إطار الدراسات التي تركز على التغير الذي طراً على نظام القيم السائد في المجتمعات العربية، إلا أن مؤلفه يحاول أن يغوص في عمق الواقع باحثاً عن الأسباب الإجتماعية والإقتصادية لهذا التغير؛ فيستند، في تحليله أزمة الإقتصاد والمجتمع في مصر، إلى مفهوم «الحراك الاجتماعي» كتعبير عن «صعود» طبقات وشرائح إجتماعية، كانت طوال النصف الأول من هذا القرن تنتسب إلى الدرجات الدنيا في السلم الاجتماعي، في مقابل «انحدار» طبقات وشرائح اجتماعية كانت تجلس في أعلى السلم الإجتماعي. وعلى أساس هذا المفهوم، يطرح الكاتب فرضية مفادها أن «الانقلاب في البناء الطبقي » للمجتمع المصري، والذي نجم عن «التحول الخطير » في طبيعة ومعدل الحراك الإجتماعي فيه، قد ترك «آثاراً بعيدة الغور في السلوك الإقتصادي والإجتماعي وفي المناخ الثقافي والسياسي العام». أما عوامل ظاهرة الحراك الإجتماعي هذه، فهي ترجع، في تصوره، إلى ما قبل ثورة ١٩٥٧، حيث كان التوسع في التعليم أهم عوامل و تفكك الحواجز الفاصلة بين الطبقات». ثم جاءت الحقبة الناصرية فدفعت بمعدل الحراك الإجتماعي إلى «مستويات غير مسبوقة»، بفضل قوانين الإصلاح الزراعي وإجراءات التأميم وسياسات التنمية ومد مجانبة التعليم إلى الدراسة الحامعية، وغو المؤسسة العسكرية وبيروقراطية الدولة، والتزام الدولة بتعيين جميع الخريجين. وفي السبعينات والثمانينات تسارعت وتيرة معدل هذا الحراك رغم وأن بعض عوامله آلتي مارست أثرها بقوة في الستينات قد ضعف نبضها » - وذلك بفضل عاملين رئيسيين هما: الهجرة إلى دول النفط، التي قدّمت «منفذاً للصعود الإجتماعي» أمام فئات واسعة من الشعب المصري، والإرتفاع الكبير في معدل التضخم، الذي أفادت منه، إلى جانب فئات ملاك العقارات وأرباب الصناعة والمُشتغلين في تجارة التصدير والاستيراد ، «طوائف واسعة من الحرفيين وعمال البناء والعمال الزراعيين الذين أفادوا من ندرة العمل الناجمة عن الهجرة». وينتيجة هذا الحراك الإجتماعي، الذي شهده المجتمع المصري على مدى نصف قرن، شاع، كما يستخلص جلال أمين، «الاستهلاك المظهري أو الترفي»، واتَّجه

الاستثمار إلى فروع «غير منتجة أو قليلة الإنتاجية»، وانخفض تقييم المجتمع لما يسمى به «فضائل الأخلاق»، في مقابل شيوع قيم «الشطارة والسرعة والقدرة على انتهاز الفرص والتكيف مع الظروف»، ومالت روابط الأسرة إلى «التفكك»، واقترن ذيوع عادات تقليدية مرتبطة بالتراث بذيوع عادات غربية مناقضة تماماً للتراث، بحيث اختلط «التغريب» بعادات ريفية، رصار ويتصل بالمظاهر الخارجية أكثر من اتصاله بالقيم والمقائد، ويتعلق بسلع الاستهلاك أكثر نما يتعلق بأغاط التفكير»، وهبط مستوى الآداب والفنون، وصارت تدخل على اللغة كلمات وعبارات جديدة «تعبر عن القيم المهديدة المرتبطة بالتغيير الإجتماعي السريع»، وأخذت تشبع تفسيرات للدين وأقل عقلاتية نما كان شاماً بين الطبقات الأكثر حظاً من الثقافة والتعليم»، وباتت ظواهر «السكوت» أو «السلبية» أو «الملامبالاة»، السائدة في صفوف شرائح واسعة من الطبقات «الذيبا الصاعدة»، تمد الاتجاه الرامي إلى تعميق تبعية البلاد السياسية «بقوة لا يمكن الاستهانة بها».

أما الاتجاه الثالث الذي برز في إطار الخطاب العربي عن الأزمة، وأسبابها وطبيعتها، فقد ركز على حقل الفكر والثقافة. ويمكننا أن تجد في مؤلف محمد جابر الأنصاري عن «الفكر العربي وصراع الأضداد »(١٥) غوذجا على هذا الاتجاه؛ وفيه يسعى المؤلف، الحريص، كما يبدو، على «أصالة» المنهج وعلى تفسير الفكر العربي تفسيراً يكون أقرب إلى طبيعة هذا الفكر من والتفسيرات الأيديولوجية والخارجية التي تم إخضاعه لها »، إلى إثبات قرضية مفادها أن حالة «اللاحسم الحضاري» التي تميَّز الحياة العربية المعاصرة ترجع إلى سيطرة ما يسميه بـ «التوفيقية المحدثة»، بوصفها «أيديه لوجمة اللاحسم»، على الفكر العربي. ويعرف الأنصاري والتوفيقية» بأنها نزعة تعمد في توليفتها إلى التقريب بين أضداد، بتجاوز عوامل الصراع فيما بينها ثم البحث عن مواضع الاتفاق. ويعتبر أن هذه النزعة «العقلانية المعتدلة» ليست جديدة على الفكر العربي، بل مثلت واحداً من أغاط ثلاثة شهدها الفكر الإسلامي القديم، إلى جانب «السلفية»، المتمسكة بالمعنى الطاهري للنص، و«الرفضية»، التي اتخذت طابعاً سرياً «عرفانياً دهرياً». وبعد أن كانت هذه «التوفيقية» قد اختفت من على المسرح الثقافي، بعد «ردة» الغزالي ضد نزعتها العقلية، عادت إلى الظهور مع بدء الاحتكاك بالغرب في العصر الحديث على يد الإمام محمد عبده ومدرسته، ثم وجدت ارتباطها من جديد في الاتجاه «القومي الروحي» المعاصر، ولا سيما في الناصرية، حيث أن هذا الإتجاه في تباره الغالب جرى، وكما يرى المؤلف، مجرى «التوفيقية الإسلامية الإصلاحية»، وإن اختلفت بينهما المصطلحات وأشكال التعبير. وفي نظره، فإن «غلبة» الإنجاه «التوفيقي» على الفكر العربي الثوري المعاصر هو الذي حال دون نجاح هذا الفكر في تحقيق «ثورة مكتملة حاسمة»؛ فالطبقة «الشعبية» التي صارت تتنامى مع بداية الثلاثينات، ومثلتها البرجوازية الصغيرة، حملت، بحكم وعيها الثقافي، شيئاً من «روح العصر والحداثة»، لكنها ارتبطت من ناحية أخرى، وبحكم جذورها المكونة، بـ «عراقة تراثها القومي والديني»، الأمر الذي جعلها تلجأ إلى «التوقيق» ببن الثنائيات: ببن المعاصرة والتراث، وببن الثورة والمحافظة، وببن الشيوعية والرأسمالية. والاتجاه القومي، الذي ولد في صفوف هذه الطبقة، يَبْرُ بفكره «التوقيقي» ونزوعه إلى «وقف صراع الأضداد» في المجتمع عبر تقديم «حل وسط» يمنع أنشطاره. ويتوقف الأنصاري معلولاً، في هذا السياق، أمام الظاهرة الناصرية التي جاحت، كما يقدر، واستجابة توفيقية» للرد على تحدي الإنشطار، وتعبيراً عن «عزوف مجتمعات الشرق العربي، أو ربا قصورها حتى الآن، عن مواجهة قضية الاختيار الجذري الحاسم ببن أسس حضارتها الموروثة وببن المستلزمات التحديثية الجوهرية غير القابلة للتجزئة أو الاقتباس الانتقائي». وعليه، فقد ظل جمال عبد الناصر يعاني من «الأزدواجية والتأرجع» ببن الراديكالية والمحافظة حتى المرحلة الأخيرة من عكمه، حيث صار يتخلق، اعتباراً من عام ١٩٦٤، وجنين جدلي» كان يؤشر إلى إمكانية الحسم، وهو الجنين الذي قتلته في مهده حرب حزيران ١٩٦٧، وجنين جدلي» كان يؤشر إلى إلى الناصرية، وهي هعلى وشك أن تخرج عن وسطيتها وتتحول إلى ما يشبه الشورة الجذرية». وفي ظووف الهزية، والرحيل المفاجى، لعبد الناصر، سرعان ما استعاد عنصر المحافظة، في الظاهرة الناصرية، قوته والرحيل المفاجى، لعبد الناصر، سرعان ما استعاد عنصر المحافظة، في الظاهرة الناصرية، قوته وجذب محور المعادلة إلى جانبه كما ظهر في «دولة العلم والإيان» التي تولاها أنور السادات.

ويخلص الأنصاري إلى أن العرب المعاصرين، المنقسمين إلى وماضويين واقعين تحت وطأة التراث وماضويين واقعين تحت وطأة التراث أو علمانيين «واقعين تحت تأثير الغرب» أو «توفيقيين»، يعانون من «شلل داخلي» يلعب درراً لا يستهان به في الحيلولة دون توصلهم، منذ عصر النهضة، إلى «أي حسم حضاري ثابت ونهائي»، معتبراً أن «التوفيقية المحدثة» تواجه اليوم أزمة تتمثل في محاولتها التقريب بين عنصرين متباينين، تاريخياً وحضارياً، ولم تعد لهما «أصالة»، بحيث غدا الأمر توفيقاً بين وحداثة مجتزأة»، من ناحية، و«تراث مجروح الأصالة»، من ناحية أخرى.

ورغم أهمية التوجه للبحث عن أسباب الأزمة في حقل الفكر والثقافة العربيين. وهو توجه كان قد جرى إغفاله طوبلاً .. إلا أن من غير المعقول تفسير الواقع بالفكر وحده كما يفعل محمد جابر الأنصاري، والذي يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يفترض بأن هناك في الفكر العربي، منذ زمن الاتصاري، والذي يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يفترض بأن هناك في الفكر العربي، هو الجوهر «التوفيقي». المعتزلة وحتى يومنا هذا، «جوهراً ثابتاً »، عصياً على التحول التاريخي، هو الجوهر «التوفيقي». وكان الباحث نفسه، الذي يعتمد منهجاً يقوم على إسقاط الماضي على الحاضر، قد افترض في دراسة سابقة له أن الأزمات السياسية المتلاحقة التي يعانيها العرب ليست وليدة الحاضر وحده بل ترجع إلى ماض بعيد تداخلت فيه «عوامل الجغرافيا والتاريخ والتركيبة المجتمعية العامة المتوارثة» (١٠٠٠).

وأود، في الختام، التوقف عند مراجعة محمد عابد الجابري النقدية لـ «المشروع النهضوي العربي» ١٠٠٠، والتي بدت وكأنها تحيي غطاً من الدراسات اعتاد إرجاع الإخفاق والأزمة العربيين إلى عوامل خارجية في المقام الأول. ففي مراجعته تلك، يرجع الجابري «تعشر» المشروع النهضوي العربي في تحقيق مطمحه العام المتمثل في «الوحدة والتقدم»، وما أصاب التحديث والحداثة من «انتكاسات» في الوطن العربي، لا « إلى مقاومة داخلية من القوى المحافظة في المجتمع العربي»، وإنما، وفي الأساس، إلى الدور «التخريبي» الذي قام به «الوجه الآخر» للحداثة الأوروبية من خلال بعديه اللذين يحكمان . هذا الوجه وهما «التوسع الاستعماري والتنافس الأوروبي»، بالإضافة إلى دور المشروع الصهيوني برصفه مشروعاً «نشأ وتبلور داخل الحداثة الغربية كواحد من عناصر وجهها الآخر»، ومشروع الاشتراكية العالمية، الذي صدر من داخل «المركزية الأوروبية» وبقي، هو الآخر، «يتجاهل ويضايق المشروع النهضوي العربي إلى منتصف الخمسينات من هذا القرن». ويتوقف الجابري عند الآثار التي نجمت عن وجود «مسافة تاريخية حضارية» بين المشروع النهضوي العربي، من جهة، ومشروع الحداثة الأوروبية، من جهة ثانية، رغم تزامنهما؛ فيعتبر أن تعامل المشروع الأول مع «حداثة» تجاوزت «الأنوار» تسبب في أنه لا الفكر العربي ولا الأوضاع الاجتماعية العربية ولا وضع العالم العربي الإسلامي كله، «كان قادراً على تقبل واستيعاب شعارات الحداثة الأوروبية بمضامينها الحقيقية»، بحيث أفضت عمليات التحديث، التي شهدها الوطن العربي في المرحلة التي غرس فيها الاستعمار الأوروبي «بني الحداثة الأوروبية الموجهة لخدمة الاستعمار»، أفضت إلى بروز «انشطار ثقافي» بين نخية تتخذ الثقافة الأوروبية المعاصرة مرجعية لها، ونخبة تتمسك بالمرجعية الثقافية العربية الإسلامية. ولم تعمل دولة الاستقلال، التي ورثت هذا النموذج «التحديثي الاستعماري»، إلا على تنمية الانشطار الثقافي، وتكريس وجود القطاعين «التقليدي» و«العصري»، اللذين أخذا يعيدان إنتاج نفس المواقف من قضية النهضة «بشكل أسوأ وأكثر خطورة مما كان عليه الأمر في القرن الماضي». وفي السنوات الأخيرة، تزايدت خطورة هذا «الانشطار الثقافي»، كما يرى، مع بروز نظام «الاندماج» و «العولمة»، الذي صار يشد إليه «القطاع العصري والنخبة العصرية»، مكرساً «تبعيتهما النهاثية لنظام الهيمنة العالمي»، بينما يبقى «القطاع التقليدي والنخبة المرتبطة به محاصرين مقموعين»، ليأتي رد الفعل منهما في أعنف الصور «اللاعقلانية»، صورة «التكفير والهجرة».

وفي الواقع، فإن محمد عابد الجابري، بإرجاعه مسؤولية «تعثر» النهضة العربية إلى عوامل خارجية، في الأساس، قد أربك سلفاً مراجعته النقدية، التي طمحت إلى أن تكون «عارسة معرفية في الماضي من أجل المستقبل» قائمة على «نقد الذات». وهو بإدراجه مشروع الاشتراكية العالمية، في عداد المشاريع «الخارجية» التي أعاقت المشروع النهضوي العربي وأضرته، قد ابتعد كفيراً عن الموضوعية التاريخية. كما أنه بإصراره على تأكيد الطابع «الأوروبي» للحداثة، قد قفز عن واقع تحول هذه الحداثة من وليد أوروبي . ساهمت «الرشدية اللاتينية» مساهمة فغالة على مدى ما يقرب من ثلاثة قرون في تهيد الطريق أمام ولادته . إلى مشروع إنساني بات منفتحاً، من الناحية الموضوعية، على إضافات واغنا المت غير أوروبية، بحيث لم يعد من المنطقي الزعم بأنه كان للحداثة، عند بروز المشروع النهضوي العربي في نهاية القرن الماضي، وجهان؛ فالذي كان له وجهان، وقتئذ، هو

أوروبا التي تذكرت، بوجهها الآخر الاستعماري، للمضمون الإنساني في حداثتها؛ وهذه الحقيقة لم تكن غائبة، في الواقع، عن معظم مفكري عصر النهضة الذين طمحوا إلى تقديم إضافتهم العربية في حقل الحداثة، ونجحوا، فعلاً، في زرع غراس حداثية كثيرة لم يُكتب لها أن تستكمل غوها كي تثمر، لأسباب داخلية، في الأساس، وكذلك خارجية؛ كما أنها ليست غائبة كذلك عن ورثة أولئك المفكرين الذين أدركوا ـ بعضهم بصورة متأخرة ـ الحاجة إلى نفخ روح جديدة، متجاوبة مع العصر، في تلك الغراس با يضمن، في نهاية المطاف، تفتح ثمار الحداثة في مجتمعاتنا.

أما الارتباك في هذه «المراجعة النقدية» فقد تجلّى في بروز قدر من التناقض فيها، وذلك عندما وضعها صاحبها على سكة أخرى من البحث، مستخلصاً بأن هناك ظاهرتين ـ لم يكن له «الخارج» أي دور في توليدهما . أعاقتا تحقيق هدفي «الوحدة والتقدم»، وهما ظاهرة عدم حسم مسألة العلاقة بين الدين والسياسة، من جانب، وظاهرة الانفصال بين السياسة والأبديولوجيا، من جانب آخر. ففيما الدين والسياسة، الأولى، اعتبر الجابري أن حركة الإصلاح الديني الحديث، التي أطلقها كل من جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده، لم تفلح في بلورة مشروع نهضوي تتجاوز به الإشكالية التي تطرحها الدين الأفغاني ومحمد عبده، لم تفلح في بلورة مشروع نهضوي تتجاوز به الإشكالية التي تطرحها في التجربة الحضارية العربية الإسلامية، «منذ اندلاع النزاع بين علي ومعاوية»، العلاقة بين الدين عامل والسياسة. أما في ما يتعلق بظاهرة الانفصال بين السياسة والأبديولوجيا، فهو أرجعها إلى عوامل عدة، من بينها إغراق أيديولوجيا الوحدة والتقدم «في الحلم» وعدم انطلاقها من تحليل الواقع العربي، وإغفائها هذا الواقع والتراث الذي يسنده، بالإضافة إلى عامل هو «الأهم»، يتمثل به «غباب الديقراطية» في دولة الاستقلال؛ وكتب: «وإذا نحن بحثنا عن أسباب فشل مشاريع الوحدة العربية. وإذا تحن بحثنا عن أسباب فشل مشاريع عوامل ظرفية يشوبها كثير من الانتهازية، مشاريع تقفز على الواقع وتشرع للإرادة الشعبية من أعلى» (ص١٤١).

الهوامش:..

١ ـ تشكّل هذه المادة القسم الأول من بحث مطول، سيتركز قسمه الثاني على والملول، ووالمخارج، التي يتصورها ويقترحها الخطاب العربي لتجاوز الأرمة.

أنظر: غليون، د. برهان: «المحنة العربية. الدولة ضد الأمة»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، تشرين الثاني ١٩٩٤ (الطبعة
 الثانية)، ص ٢٠٩.

 [.] في كتابه الأخير: وما العمل؟ حديث إلى الأجيال العربية الطالعة؛ بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، كانون الثاني ١٩٩٨، ص. ١٠.

٤ - أنظر: نوبهض، وليد: «إشكالية الدولة العربية المعاصرة: الانقصال عن للجتمع »، مجلة الاجتهاد ، بيروت، العدد الرابع عشر، شتاء العام ١٩٩٧، ص٣٠ - ٢ - ٢٠١٥.

- أنظر: شلق، انفضل: والأمة والدولة والنخبة ع، في المصدر السابق، ص ٥ ١٤.
- أنظر: طرابيشي، جورج: «الدولة القطرية والنظرية القومية»، بيروت، دار الطليعة، شياط ١٩٨٢.
- إنظر كتابه: والدولة التسلطية في المشرق العربي المعاصر، دراسة بنائية مقارنة ، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١.
 أنظر:
- Ben Hammouda, Hakim: "Ajustement, Mondialisation et crise de l'Etat dans le Monde arabe", Alternative Sud, vol.II(1995)2, Paris, L'Harmattan, pp. 95-123.
 - ٩ . صدر في بيروت، في عام ١٩٩٢، عن مركز دراسات الوحدة العربية.
 - . ١ . أنظر كذلك كتابه: «دنيا الدين في حاضر العرب»، بيروت، دار الطليعة، ١٩٩٦.
 - ١١ . صدر هذا الكتاب في بيروت، في كانون الثاني ١٩٩٢ ، عن مركز دراسات الوحدة العربية.
 - ١٢٠ أنظر: والطريق إلى المستقبل. أفكارُ . قويُ للأُرمنة العربية المنظورة، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٩٨.
 - ١٣ _ أنظر على سبيل المثال:
- Sintomer, Yves: "Le socialisme entre pouvoir et démocratie communicationnelle", in L'idée du socialisme a-t-elle un avenir?, Actuel Marx Confrontation, Paris, Puf 1992, pp.67-83.
 - ١٤ . صدر في سلسلة وكتاب الهلالي، القاهرة، العدد ٥٦٥، يناير (كانون الثاني) ١٩٩٨.
 - ١٥ . صدر في بيروت، في عام ١٩٩٩، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- 1- د أنظر: و تكوين العرب السياسي ومغزى الدولة القطرية. منخل إلى إعادة فهم الواقع العربيء، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٤. أ
 - ١٧ . أنظر: «المشروع النهضوي العربي. مراجعة نقدية»، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، كانون الأول ١٩٩٩.

الديحتور شوةي ضيف. معي قريتي، وكأضري، وترأثي القديم!

حوار: حسين حمودة

لفترة طويلة من الزمن، ولأسماب غامضة، ظلُّ الدكتور شوقي ضيف مرتبطاً عندي بما يستدعي الدهشة، ويحر*ن* الفضول، ويطرح التساؤل!

رتما كان هذا متعلقا بأنه - كما يعلم كثيرون - ينتمي إلى أولئك الذين جمعوا بداخلهم، في صيفة فريدة وتركيب غريب، بين جوانب متنوعة؛ فهر أزهري النشأة، مستديد «التحديث» في كلية الآداب بجامعة القاهرة - خصوصاً بعد صلته بأستاذه طه حسين - ووقف على بعض المناهج الغربية، وظلاً مشدوداً إلى مكوّتات تراثه القديم.

وريّما لأنه صاحب ذلك العدد الوفير من الكتب المتنوعة (التي تفرض حضورها في كل مكتبة تعاملت معها، وريّما في كل مكتبة – عامة أو خاصة – في أرجاء الوطن العربي). وقد جمع الدكتور شوقي ضيف في هذه الكتب التي تجارز الحسين كتاباً (ترى بأي دأب كتبها ؟!) بين اهتمامات شتى في مجالات متعددة: من الدراسات الأدبية، إلى تحقيق التراث، إلى النقد والبلاغة، إلى السيرة والأدب الشعبي، إلى تفسير القرآن، إلى النحو واللغة.

وربما لأنه – عند لقاني الأوّل به، قبل ما يزيد على عقدين من الزمن، فاجأني – مشلما فاجأ كل من التقاه للمرة الأولى – بذاكرة أو حافظة غير محدودة القدرة، لا تتوقف عند النصوص فحسب بل تجاوزها إلى الأرقام والتواريخ، بما يصوغ علامة استفهام كبيرة حول كيفية تدريب هذه الذاكرة، وترويضها، وتوجيهها..

رريا لأنه، في كل حديث عنه من قبل أساتذة وكبار» لي، مسبوق دائماً بالقول: وأستاذنا الكبير»، فضلاً عن أنه -فيما أعرف - يعد أستاذ كُتَاب ونُقاد كثيرين، موزّعين في بلدان العالم العربي، أقرأ لهم وأحترمهم.. ترى من يكون أستاذ أساتذة لي، وأستاذ من أقرأ لهم وأتملم متهم؟!

ريما لهذا كله، أو لغيره، ظل الدكتور شوقي ضيف لفترة طويلة، بطريقة أو بأخرى، بالنسبة إليّ، ولغزاً» من الألغاز. وقبيل ذهابي إليه لإجراء هذا الحوار لمجلة والكرمل»، كان إحساسي. واللغز» يتصاعد، إلى ما يشبه دواراً من النساؤلات. خلال حواري معه، ثم بعده، لم أصل إلى حلُّ للغزي الخاص: لم تختف دهشتي، ولم يتلاش فضولي، ولم يتع تساؤلاتي، على الرغم من أنني _ محاولا التخلص من هذا كله ـ طرحت على الدكتور شوقي ضيف أسئلة كثيرة، مطولة ومتنوعة ـ وريا مرهقة ـ أجاب عنها جميعاً، بل _ أستطيع القول ـ ورلا على بعضها بإسهاب. دارت هذه الأسئلة حول جوانب عدة من تجريته الفسيحة: من عالمه الأول القديم، في القرية التي تنامى عنها ولم يشادره وغروجها > أبياً، إلى المرتكزات الأساسية في وسيرته ع، إلى منطلقاته في النظر إلى التراث العربي القديم، إلى تصوراته حول وضع النحو العربي واللفة العربية الأن، إلى صلاته بأساسية في ورمننا الراهن، ولدور الناقذ، ولمتغيرات الخاصر الادين، ولتجريته مع الشعر الفلسطيني،

لقد مضيت إليد، وجلست طويالاً معه، وسألته وأجابتي. وعندما خرجت من مكتبه يجمع اللغة العربية بالقاهرة (وهو عضو قديم فيه، ورئيس جديد له).. كنت. من ناحية . مطعننا إلى حد ما لما ظفرت به من إجابات، ولكني . من ناحية أخرى _كنت أواجه ذلك اللغز القديم نفسه، وقد اكتسى بعداً جديداً، حول ذلك والشاب به الذي يلغ السابعة والثمانين من عمره، ولا يزال يتحمس وينفعل، ويحرص على أن يبذل كل جهد عكن في كل إجابة عن كل سؤال يوجه إليه، كأنه لم يتخط أبداً دائرة الصبي الذي وكانه به في زمن بعيد . والذي توقف عنده مطولاً في سيرته الذاتية: ذلك الصبي الطموح، الجاد، الساعي إلى التفوق وإثبات المضور، المستشعر . دوماً . خطر ما، ويواجب العمل لأن الإنسان في امتحان دائم، متجدد.

المحاور



دوريات إهسداء

ه هل كان ما دفعك إلى اختيار عنوان (معي) لسيرتك اللذاتية سعي إلى الحوار مع عناوين أخرى مثل (مع أبي العلاء) أو (مع المتنبي) لطه حسين أو (معك) لسوزان طه حسين؟.. وهل كان استخدام ضمير الغائب في هذه السيرة بمثابة محاولة للوصول إلى أكبر قدر من الموضوعية، ولا تسرّاع أفسيح مساحة من حرية الحركة؟.. أم كان هذا الاستخدام امتداداً . ينطوي على إعجاب ما . لصيغة والفتى» التي استخدمها طه حسين في (الأيام)؟

" الله مع ، ربما كان هذا الحوار الذي يقيمه عنوان سيرتي مع عناوين أخرى حاضراً أو مأمولاً ، ولو بطريقة غير مباشرة. وأتصور أن استخدامي ضمير الغائب ارتبط برغبتي في أن أذكر الأشياء والحقائق دون تمويد. لقد بدأت بالقرية ووصفتها في أول الكتاب، كما هي أو كما كانت في فبترة نشأتي الأولى بها. ثم بدأت أتحدث عن الأسرة التي كوتتني أو فتحت ذراعبها لاستقبالي، ومضيت أتحدث عن «الكثّاب» الذي تعلمت فيه بهذه القرية، فضلاً عن أشياء أخرى شغلت بها في تملك الفترة ، مثل «الشياء التي كانت تقام بالقرية لينشد

الشعر حول بطلي العرب أبي زيد الهلالي ودياب بن غانم.. وما إلى ذلك مما شغلت به في ما بين الطفولة والصبا. اتصل أيضاً بهذه «الحقائق» التي حرصت على تقديها كما هي، التحاقي بالمهد الديني في «دمياط»، وقد حرصت على وصف هذا المعهد وصفاً دقيقاً لأن علما ءه هم أحفاد العلماء الذين جعلهم قايتباي في هذا المعهد منذ زمن يعيد جداً. كان لهؤلاء العلماء المنتسبين إلى سلالة علم محدة فضل كبير عليًّ، أثرت أن أتوقف عنده في هذه السيرة. لقد كان هؤلاء العلماء يدفعوننا إلى قراء الشروح والحواشي للكتب الأزهرية، وهذه الكتب في الحقيقة . هي التي كوّتتني.

في تلك الكتب، عادة، يقول صاحب المتن رأيه، ثم يأتي الشارح فينتقد هذا الرأي، ثم يأتي صاحب الحاشية فيرد على الشارح، ثم يجيء تقرير فوق الحاشية. وهذا الحوار المستمر الذي كنت أطالعه في كتب الفقه والنحو كان له فضل كبير على تكويني، طبعاً مع فضل الأساتذة الذين كانوا يرعوننا ويهتمون بنا ويدفعوننا إلى معرفة هذه الحوارات، وإلى النفاذ إلى أفكار أخرى تخالف ما نقرأ، أو تدافع عما نقتنع به من بعض الآراء الأخرى.

لقد حرصت على أن أعبر عن كل هذا كما عشته تماماً، وعلى أن ألتزم بحقائقه تماماً.. ولعل استخدامي ضمير الغائب ساعدني ـ فيما أرجو ـ على تحقيق هذا كله.

انت في (معي) حرصت مع حرصك على ذكر هذه الحقائق على أن تضع قيم القرية التي الترية التي الترية التي التي التي التي المينة التي ارتحلت لها: الترابط والتعارف وتقديس العمل، في عالم القرية، مقابل الاغتراب والفردية والإبهام وترق الأواصر والتواكل في عالم المدينة . .

الآن، بعد هذا الزمن الطويل، كيف ترى ذلك التقابل بين هذين النمطين من القيم؟ هل تغير كل منهما ؟ هل أصبح هناك «متصل» يجمع بينهما ؟ إلى أي حدّ هيمن أحدهما على الآخر؟

■ النمطان لآ يزالان موجودين والمسافة بينهما لا تزال قائمة، فيما أرى، في مصر على الأقل. صحيح أن القرية تطورت إلى حد ما، خلال هذا الزمن الطويل، بكثرة من تعلموا من أبنائها، ولم يعد الحال كما كان «في أيامي» حيث كان المتعلمون من أهل القرية قليلين جداً، وصحيح أن هؤلاء المتعلمين قد غيروا - تقريباً - صورة القرية الراهنة أو جعلوها مختلفة عن صورتها القدية.. ولكن، مع هذا التغير، لا تزال المسافة كبيرة جداً بين عالم القرية وعالم المدينة.. أو بين غطي القيم هنا وهناك. ■ هناك أيضاً، في (معي)، حفاظ على الموازاة بين خيطين أساسيين في بناء هذه السيرة: خيط ينتظم وقائع مسيرة الذات المستكشفة، المتسائلة ثم العارفة، الباحثة عن تحققها العلمي، من ناحية.. وخيط ينتظم المارسات السياسية لوطن يبحث عن استقلاله وعن تحققه، من ناحية ثانية..

لماذا كان حرصك على هذه الموازاة بين هذين الخيطين؟

■ هذا صحيح تماماً! لقد بدأ الخيطان معي منذ فترة مبكرة من حياتي. لقد كنت في نحو العاشرة حينما كان مصطفى كمال أتاتورك يحارب اليونان. كان لدينا وعي في تلك الفترة بأن تركيا تمثل المسلمين، وكنا ـ لذلك ـ نتعاطف معها. وفي الوقت نفسه كان سعد زغلول، مع الوفدين من زملائه، يمثلون الكفاح ضد الإنجليز. كنا نقراً الصحف ونحن صبية لا نزال دون الثانية عشرة من أعمارنا، وكنا نتأثر با يكتبه الوفديون وغير الوفديين عن قضايا تتصل بفكرة الإسلام، وبفكرة الكفاح، ويفكرة الاستقلال.. وما إلى ذلك. وكل هذا جعل الاهتمام بالبعد السياسي جزءاً من تكويننا، في تلك المرحلة المبكرة من أعمارنا، مع بقية عناصر هذا التكوين. وطبعاً تجاور هذا الاهتمام العام مع اهتمامي الحاص بالقراءة وتحصيل المعرفة. ولعل هذا يفسر حضور هذين الاهتمامين معاً في سيرتي. اجبانب (معي)، سيرتك . في فترة مبكرة من هذا القرن عن طفولتك في مدينة ودمياط، هناك كتابان آخران عن طفولتين أخريين ارتبطتا به ودمياط، أيضاً، في فترتين زمنيتين أخريين: (على الجسر) لبنت الشاطىء، و(حملة تفتيش) للدكتورة لطيفة الزيات. لكنهما عملان ينتميان إلى كتابة السيرة التي تنحو منحى روائياً (با يجعل «الفن» هدفاً من أهدافهما)..

ما الذي كان يمثل الدافع الأول وراء كتابتك (معي): كشف الحقيقة. . التعبير عن الذات. . استعادة الزمن والمكان؟؟

هدهما كاتبتان روائيتان وأنا لم أكن كاتباً روانيا أبداً. أنا باحث، وهذا عيب من عيوبي! - لماذا 11 هذا ليس عيباً على الإطلاق!!

ولعل من مهمة الباحث أن يكشف عن الحقيقة. . وقد حاولت ذلك في (معي) ، وريا كان هذا
 يمثل الدافع الأول لكتابة هذا الكتاب، أكثر من أي دافع آخر.

• إلى أي حدّ كانت (الأيام) لطه حسين بموذجاً لكتابات (معي) ؟ . ليس على مستوى النشابهات بين وقائع بعينها (رصد أحاديث الخرافات في عالم القرية ، التوقف عند مرض عين الصبي ، صاحب السيرة ، وما أصابها من طب بدائي في وسائله وأدواته ، الكتّاب وطرق التدريس فيه وحفظ القرآن في سن مبكرة) . لكن على مستوى استخدام صيغ قنية مشل: ظاهرة الإلتفات، وشكل المروى عليه أو المخاطب، وتقسيم السيرة كلها على أساس مراحل اكتساب المعرفة . . إلى آخره ، بما يعكس حضور هذا النموذج . . ما رأيك؟

سوطة حسين كان رلا يزال مثلاً أعلى بالنسبة إليّ. وقد كتبت عنه هذا العام (١٩٩٩) مقالاً طويلاً في المؤتّر الذي أقامته حوله كلية الآداب بجامعة القاهرة، وحاولت في هذا المقال أن أحيط ببعض خصائصه الأدبية العظيمة. وفي إطار إعجابي بهذا المثل الأعلى يمكن أن تجد في كتابة سيرتي تشابهات مع ما تجده في كتابة سيرته.

• تخرجت في معهد «دمياط» الديني سنة ١٩٢٦. خلال هذه السنة، ثم السنة التالية، صدر كتابان مهمان أحدثا دوياً هائلاً في الحياة الثقافية وغير الثقافية، وترتبت على صدورهما «ردود أفعال» شتى: (الإسلام وأصول الحكم) لعلى عبد الرازق، و(في الشعر الجاهلي) لطع حسن.

كيف تفسر أنه خلال أكثر من ستة عقود ، منذ ذلك التاريخ وحتى الآن، لم يصدر كتاب أحدث مشل هذا الأثر، أو ترتبت عليه ردود أفعال نمائلة أو مقاربة؟ سعادة، عندما لا تكون هناك كثرة من «أعمال» كبيرة، فالعمل الكبير الواحد يحدث تأثيراً هائلاً. وفي حالة الكتب، عندما لا تكون في السوق كتب ممتازة، فالكتاب الممتاز الذي يصدر يأخذ حقد من الانتشار وبالتالي من التأثير. أتصور أن هذه الظاهرة غشل سبباً من أسباب ما ارتبط بهذين الكتابين من دوي كبير من استجابات واسعة. إن كتاب طه حسين (في الشعر الجاهلي)، خصوصاً، أثار ضجة كبير كان من ضمنها إصدار عدد كبير من الكتب ومن المقالات، كتبت جميعاً عنه، وشارك فيها كثيرون من الكتاب. وقد أثرت فينا هذه الضجة التي أثيرت حول هذا الكتاب أيام أن كتا شباباً، ودفعتنا إلى تتبع الكتابات حول مادة الكتاب، والتعرف على شخصية طه حسين. وعلى المستوى الشخصي، فقد كان هذا الكتاب، وشخصية صاحبه، يمثل بالنسبة إلي الدافع الأساسي المستوى، في ما بعد، بجامعة القاهرة، ويكلية الآداب التي كان الدكتور طه حسين يقوم بالتدريس فيها.

« الآن، بعد ، كل الكتب التي كتبتها ، إلى أي حد كان كتاب (الأغاني) للأصفهاني ـ اللي كان موضوعاً لأطروحتك في رسالة «الماجستير» ـ فاتحة خير إلى كثير نما قدمته في قطاع كبير من كتبك؟

سلامات للماجستير كما فكرت، وكان علي أناير كبير جداً علي كان هذا الكتاب موضوع رسالتي للماجستير كما ذكرت، وكان علي أن أقرأ هذا الكتاب وأن أستخرج ما فيه من «نقد أدبي». لم يكن موضوع الرسالة ذكرت، وكان علي أن أقرأ هذا الكتاب وأن أستخرج ما فيه من «نقد أدبي». لم يكن موضوع الرسالة نفسه ناجحاً، ولم أكتب في هذا الموضوع أكثر مما يكفي لنيل الدرجة العلمية، وقد حصلت عليها فعلاً، ولكني لم أقدم فيها عملاً أستطيع أن أنشره أن أعتز به فيما بعد. لقد كنت معنياً بالنقد الأدبي في كتاب تراجم للشعراء والمغنيات منذ العصر الجاهلي وحتى القرن الثالث الهجري، وبه بعض «النقد اللغوي» فحسب. وخلال قراءتي هذا الكتاب نهلت من ثقافة كبيرة تتصل بالخياة الأدبية القديمة، وقد أفادتني هذه الثقافة إفادة كبيرة فيما المخالة التي جنيتها من هذا والكتاب» قد جاوزت الفائدة التي جنيتها من هذا والكتاب» قد جاوزت الفائدة التي جنتها هرسالتي» منه. لقد جعلني هذا الكتاب أتوقف إذاء شعراء العرب وإزاء أشعارهم وإزاء أخبارهم بطريقة مباشرة، وقدم لي متعة كبيرة في كل هذا، كما دفعني إلى مواصلة التعرف على هؤلاء الشعراء ومداومة النظر في أعمالهم، فيما بعد، وكل ذلك فتع لي أبواياً على عالم ظللت أهتم هؤي كتاباتي التالية. والآن، عندما أنظر إلى تجربتي مع هذا الكتاب، أرى أن هناك جانباً إيجابياً في ندرة «النقد الأدبي» الذي والنعل. - خلال بحثى ـ على مادة ثرية بالفعل.

« أنت جبّت مناطق كثيرة في التراث العربي القديم، واستكشفت فيه أراضي مجهولة، وأعدت النظر في كثير من جوانب هذا التراث. . وفي هذا كله كنت تحترم السياق التاريخي القديم وتهتم به. . إلى أي حدّ كان الزمن الراهن المعاصر منطلقاً لك في التعامل مع التراث القديم؟ الله القد تأثرت بزمني الراهن تأثراً كبيراً.. تأثرت مثلاً بالكتاب الكبار الذين عاشوا في هذا الزين عاشوا في هذا الزين، مثل طه حسين والعقاد وغيرهما.. وهؤلاء كانوا يهتمون اهتماماً كبيراً بالرصل بين الأدب العربية المعاصرة، وقد أفدت من أعمالهم فوائد كثيرة وكبيرة.

لقد اكتشفت مبكراً، خلال المقارنة بين أدبنا والأدب الغربي، أن أدبنا ليس له وهذاهب بينما الأدب الغربي له مذاهب محددة، وقد كتبت هذا المقال الأدب الغربي له مذاهب محددة، وقد كتبت هذا المعنى في مقال لي مبكر جداً، وقلت في هذا المقال إنه ينبغي أن توضع مذاهب بلشعر العربي، قلما أشرف الأستاذ الدكتور طه حسين على رسالتي للمحصول على درجة الدكتوراه، اخترت مذاهب الشعر العربي، ووضعت فيها كتاباً في ما بعد. وإذن، فأنا كنت أتأثر بأساتذتي، وخلال هذا وذاك كنت بالطبع وأنطلق من زمني الراهن. إنني، في هذا الانطلاق، كنت أبداً من كوني مصرياً وعربياً، ومن كوني وي القرن العشرين و أمليك ترائاً هائلاً تضمن و فيما تضمن و تأسيس حضارة عربية ضخمة في القرن التاسع الميلادي، انطلقت نحو خمسة قرون وتعلم منها الغرب الكثير، ووعيي بهذا كله كان يبدأ من وعيي بحاضري، ومن أملي في أن يعود المجد القديم إلى هذا الحاضر.

ما تصورك، من ناحية، للصلة بين ما قتمه النقد العربي القديم ـ خصوصاً عند ممثليه، أصحاب الأطورات الأكثر تقدماً، مثل عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، وتجارينا النقدية الراهنة؟ وما تصورك للملاقة بين نقدنا العربي الراهن، وبين النقد الغربي، من ناحية أخرى؟

• أعتقد أن تجارينا النقدية الحالية تطرفت في كثير من الحالات فيما يتصل بالإفادة من النقد الأوروبي أو النقد الغربي بشكل عام؛ فهذا النقد الأوروبي مولع بالحديث عن النظريات والتصورات الكلية، في مقابل النقد العربي القديم الذي اهتم، منذ زمن بعيد، بالبعد الجزئي الذي ينصب على بعض المواضع و الأبيات الشعرية مثلاً وفي العمل الأدبي.

بهذا المعنى، يكن أن يكون النقد الغربي المديث مكملاً للنقد العربي القديم. ولكن رؤيتي للتطرف في صلتنا بالنقد الغربي تأتي من كون هذا النقد ملاتماً ـ بالفعل ـ لحياة أدبية بعينها، كانت ولا تزال قائمة هناك، وقد انبثق منها وعاش معها هذا النقد. إنه ـ باختصار ـ رفيق حياة أدبية ليست عربية، وهنا تكمير، مشكلة الأخذ منه دون قحيص.

إن الكثير من نظريات هذا النقد لا يناسب عالمنا. وعندما تكون هناك، في ذلك النقد الغربي، نظرية تقدية يكن أن تكون ملاتمة للتطبيق على الأدب العربي، فإن النقد العربي يفيد منها فوائد كثيرة، وإذا فكرنا في الرومانسية، مثلاً، فسوف نلاحظ فيها مثالاً واضحاً على ما أقرل. إن الرومانسية تتعلق، فيما تتعلق، بالطبيعة والحب، ولذلك تمثلها الشعراء والأدباء العرب، وصدروا عنها، وأصبح عندنا مدرسة رومانسية مكتملة الملامح في شعرنا العربي، ونجحت هذه المدرسة نجاحاً واضحاً وأصبح لها شعراء متعددون في كل البلاد العربية وخارجها في أدب المهجر. لكن هناك نظريات أو مدارس أخرى، مثل البنيوية، تقف عند جوانب دون جوانب أخرى في العمل الأدبي، أو تتعارض مع ـ أو على الأقل تختلف عن ـ تصوراتنا، نحن العرب، عن الأدب وعن العالم. لذلك، لم يكتب لها نجاح كبير عندنا. لقد أصبح لدينا، كما أشرت، ما يمكن أن نسميه مدرسة رومانسية في الشعر العربي، ولكن لن تكون عندنا، فيما أتصور، مدرسة بنيوية!

من ناحية أخرى، البنيوية يكن أن تكون نظرية لغرية في النهاية، وعندنا ما يماثلها ـ من حيث مجال الاهتمام بجانب معين في النص الأدبي ـ فيما كتبه عبد القاهر الجرجاني. ولعل الإفادة التي يكن أن يفيدها الناقد العربي المعاصر من قراءة عبد القاهر الجرجاني، خصوصاً في كتابه (دلائل الإعجاز)، يكن أن تكون أكبر من الفائدة التي يجنيها هذا الناقد من قراءة البنيوية.

■ هل يتدعم هذا الرأي بكون البنيوية تغفل «تاريخية» النص الأدبي، وتضحي بالسياق الذي ينتمي إليه هذا النص، وتهتم فحسب بالعلاقات الداخلية، التي ينغلق عليها هذا النص؟

■ نحم . . البنيوية تهتم فقط بالعلاقات بين الجمل وبعضها ، الكلمات وبعضها ، وهذه العلاقات قد أشبعها عبد القاهر دراسة في كتابه (دلائل الإعجاز) ، وفي رأيي أن قراءة هذا الكتاب مفيدة بدرجة أكبر من قراءة أي كتاب في البنيوية ، سواء في صورتها الغربية أو في صورتها المعربة عند بعض زملاتنا من النقاد العرب. أنا ، في الحقيقة ، لا أفهم لماذا تعلق بعض نقادنا بالبنيوية كل هذا التعلق ، وأغفلوا تراثنا النقدي القديم كل هذا الإغفال؛

أنت أشرت، في عبارة دالة كتبتها فيما كتبت، إلى أن هناك دائماً فرقاً وبين ما بقطفد الإنسان
 بيده، وما يقطفه له غيره ».

اي بين عالم القرية وعالم المدينة...

■ نعم. واسمع لي أن أعرد مرة أخرى إلى عالم هذه القرية الذي تنا مى. لقد مثلت القرية، بالنسبة إليك، نموذجاً يستعاد دائماً، في كل العالم الراقع خارجها: (طرائق التربية في القرية، كيفية التدريس فيها، حكايات الجدات التي تتفوق على ما يسمى وأدب الأطفال»، بل حتى مذاق الأطعمة هناك).. وقد التقى هذا النموذج المستعاد دائماً مع نموذج النقاد العرب القدامي الذين ظللت دائماً تشير إليهم حتى في كتابتك عن بعض نقاد الغرب..

■ نحم. . هنا صحيح. . لقد مثلت القرية لي غوذجاً كما مثل لي النقد العربي القديم غوذجاً، وقد ظللت أستعيد النموذجين دائماً.

وفيما يتصل بالنقد العربي القديم، أتصور أن الوقفات التي وقفها أغلب النقاد العرب القدامى . حتى لو كانت جزئبة تقف عند بعض أبيات القصيدة فحسب قد جاورتها نظرات وملاحظات في غاية الدقة تتعلق بالتعبيز بين شعر وشعر، أو بين شاعر وشاعر، أو تتصل بمفهوم الشعر بشكل عام. لقد وجدت نفسي كثيراً ما أعود إلى هذه الملاحظات والنظرات، إزاء تعرفي النظريات النقدية الغربية التي ألتي أتصور أن بعضها يلاكمنا وبعضها الآخر لا يلاكمنا .. وأغلب هذه النظريات الغربية لا يعطينا الفي أتصور أن بعضها يلاكمنا وبعضها الآخر لا يلاكمنا .. وأغلب هذه النظريات الغربية لا يعطينا الفرصة للمتاع بالنصوص الأدبية نفسها ، بينما النقد العربي القديم، أو جزء كبير منه، يقدم لنا هذه الغرصة؛ أن نشعر بالجمال في العمل الأدبي، أن نهتم بالجانب الذاتي التأثري، أن نتوقف عند الصياغة والتصوير.. وأتصور أن ناقداً عظيماً مثل طه حسين قد انطلق من هذا كله، فنقد طه حسين نقد ذاتي تأثري في النهاية، إنه ينقل إليك متاعه بالنص الأدبي فيجعلك تتأثر به تأثراً مميقاً.. وأتصور أن طه حسين، في هذا الجانب، كان منطلقاً من النقد العربي القديم أكثر من انطلاقه من نظريات النقد الغربي، أو كان منطلقاً . هو أيضاً . من «النموذج» القديم الذي انطلقت منه.

■ كتبت، فيما كتبت، عن «وحلة التراث» العربي (مجلة «فصول» ـ أكتبوير ١٩٨٠).. كيف تتصور هذه الوحلة في تراثنا مع تعلد أبعاده وتباين تياراته؟

■ أنا من أشد المؤمين، مند كنت طالباً وحتى الآن، بأن البلاد العربية تتحد في تكرينها ومشاعرها على أكثر من مستوى، ومن ذلك ما يتصل بالتراث العربي. إن هذا التراث العربي ضخم جداً، وبه مثلاً مثل المتنبي وأبي العلاء المعري جداً، وبه مثلاً مثل المتنبي وأبي العلاء المعري وأبي قام، وغيرهم.. ومن يريد الإعجاب بشاعر يُكبر نفسه، حتى في مديحه للآخرين، سوف يجد المناتبي ويعجب به، ومن يريد أن يقرأ أفكاراً فلسفية رائعة سوف يجد أبا العلاء ويعجب به. أما أبو تمام، فلديه ما يدعو إلى الإعجاب أيضاً؛ فهو مفكر أصيل، وفي شعره يحتكم دائماً إلى «نوافر الأضداد» (وبالمناسبة، عندما توصلت إلى هذه الفكرة في رسالتي لنيل الدكتوراه، قال لي أستاذي طع حسين: «يمكنك الآن أن تبدأ في طبع الرسالة»، على الرغم من أنني كنت لا أزال في منتصف الرسالة ققطا!!).

إذن، في تراثنا العربي شعراء رائعون، وإن تباينت توجهاتهم، وكلهم عثل الشعر العربي، ويكتلك أن تفكر، مع أولئك الذين ذكرتهم، في شعراء كثيرين مشل امرى، القيس وزهير وابن زيدون، وغيرهم، بحيث يكتك أن تجد شاعراً عتازاً في كل إقليم عربي. لقد عشت مع هذا الشعر طويلاً، وعشت له، وكتبت عنه أكثر من عشرة مجلدات، وأنا أمن هذا التراث حتى يشمل العصر الحديث. وهذا الشعر، وغيره من نتاج التراث الأدبي العربي، يتميز بأنه متنوع إلى حد كبير جداً، ومع ذلك فهو تراث واحد على مستويات عدة.

الله كان والنحو » ضمن اهتماماتك التي وضعت فيها مصنفات . منها كتابك (تجديد النحو) وانيس رخيديد النحو) و(تيسيرات نحوية) . وقد اهتممت دائماً بالبعد التاريخي للنحو العربي، وناديت بوجوب تجديده، وتوقفت إزاء ما طرأ على مفهوم المصطلحات النحوية من تغييرات، فيما بين أوائل النحاة ومتأخريهم.. كيف ترى وضع النحو العربي حالياً ، وإلى أي حاث يمكن استيعاب مفاهيم جديدة تحل مشكلات تعلم النحو العربي الآن؟

وها إن كتابي عن (تجديد النحو) يحمل أفكاراً لا زلت أراها صالحة حتى الآن. ينبغي، فيما
 تصورته ولا زلت أتصوره، أن يتغير النحو العربي، أن يتجدد ويتطور، بحيث يلاتم العقلية الحديثة.
 ع مع كل الاقتراحات التي تقدم لتجديد النحو العربي، ولتيسير الصعوبات المتعلقة بتعلمه أو

بتعليمه. . لماذا تظل الشكلات قائمة حوله؟

 عشل المعلمون سبباً أساسياً من أسباب هذه المشكلات؛ لأن أكثر هؤلاء المعلمين قد تعلموا على الطريقة التقليدية، وهم غير متفتحين لاستيعاب أي تغيير في قواعد النحو أو في كيفية تدريسها، وهذا كله وضع خاطىء. إن من وضعوا قواعد النحو، قدياً، قد اصطلحوا على أن للناشئة كتبا خاصة، كانوا يسمونها «متوناً»، وعلى أن للمتخصصين كتباً أخرى.. وهذه التفرقة بين كتب الناشئة وكتب المتخصصين قد لاحظها الجاحظ في القرن الثالث الهجري، ودعا النحاة إلى أن لا يعرضوا على الناشئة كتب المتخصصين أو «نحوهم»، بل أن يقدموا لهم نحواً بسيطاً سهلاً بما يُكّنهم من أن بقرأوا النصوص قراءة صحيحة، وأن يكتبوا أيضاً كتابة صحيحة سليمة. وقد قال الحاحظ بصراحة ما معناه إن كتب المتخصصين هذه لا تنفع الشباب. هذا القول الذي قاله الجاحظ في القرن الثالث الهجري قد أخذ به الكسائي وغيره، وكتب الكثيرون، في تواريخ متفرقة، كتباً بعينها للناشئة وكتبا أخرى للمتخصصين. مشكلتنا الآن في النحو، في تقديري، أننا نخلط بين الناشئة والمتخصصين، وبين كتب هؤلاء وكتب أولئك، ولا نراعي الاختلاف بينهم عندما نضع مناهج النحو. وفي العام الماضي، قدمت إلى وزارة التعليم منهجاً جديداً لتعليم النحر من السنة الأولى الابتدائية إلى السنة الثالثة الثانوية (وأنت جعلتني أذكر ما صنعت!) ولم أسمع حتى الآن أنهم قد بدأوا يأخذون بهذا المنهج. إن هذا المنهج الجديد يقوم على فكرة أن ما لا يحتاج إلى إعراب ينبغي أن لا تعربه (مثلاً، كلمة «هو» فيها رأيان، رأى برى أنها اسم ورأى يرى أنها حرف. والأقرب للمنطق أنها اسم، فلماذا نعرض على الشباب الرأى القائل بأنها حرف، لماذا لا نكتفى بالرأى البسيط الواضح؟١). وإذا أخذنا بهذه الفكرة، فإن مادة النحو تتخفف من أثقال كثيرة في أبواب كثيرة لا حاجة للشباب بها.

» دِعَا يتصل بهذا ، أيضاً ، المشكلات التي تحيط باللغة العربية في زمننا ، أو تحيط باستخدامها . . وإذا كانت اللغة العربية ـ مثل أية لغة حية ـ ظاهرة تاريخية ، يجب أن تشغير وتنصو وتتحور كي تستوعب ظواهر ومتغيرات وعوالم وأفكاراً وسياقات جديدة .. فما الذي تراه في ما يتعلق بهذا الجانب؟

■ اللغة العربية ليست لغة صعبة ولا جامدة. لقد سارت هذه اللغة مع الجيوش العربية الفاتحة، وكلما دخلت هذه الجيوش بلداً حلت العربية محل اللغة المستخدمة فيه. ولذلك، انتشرت هذه اللغة من أواسط آسيا إلى المحيط الأطلنطي، في بلاد كانت فيها لغات عدة: اليونانية، واللاتينية، والقارسية، وقد أصبحت اللغة العربية تستخدم ـ بدل تلك اللغات ـ بيسر وسهولة.

ما يثار الآن حول صعوبة اللغة العربية يمثل مشكلة عارضة وجديدة في التعامل الحديث أو المعاصر مع هذه اللغة، التي أثبتت مرونتها وقدرتها على الاستيعاب والتغير والتجدد في أزمنة قدية. وهذه المشكلة الجديدة مترتبة على ما أشرت إليه حول تدريس النحو، وكيف يعرض على الناشئة من نحو اللغة العربية ما يحتاجونه وما لا يحتاجونه، وما لا يحتاجونه هذا يمثل عبئاً كبيراً عليهم، خاصة أنهم الآن يتعلمون علوماً كثيرة ولغات أجنبية.. إلى آخره. ينبغي، لكي تتخلص اللغة العربية من مشكلاتها، أن نعود إلى فكرة أسلافنا: التمييزين كتب العامة، وهي كتب بسيطة، وكتب الخاصة التي تقوم على تفصيلات ومسائل كثيرة ومعقدة. ولعلي أذكر الآن كتاب (الأجرومية) الذي كان يدرس، في زمن ما، لطلاب السنة الأولى بالأزهر. إن هذا الكتاب يقع في حوالي خمس وعشرين صفحة بعجم الكفّ، وكان يعلم الناشئة مادة النحو بمنتهى السهولة، لأنه كان يتناول المعالم الكبرى الأسسية للنحو، ويعرضها بوضوح، ويترك التفصيلات الكثيرة للمتخصصين. أتصور أن مشكلة اللغربية، ومشكلة النحو، من المشكلات التي تخصنا نحن القائمين على تدريسهما، ولا تخص أي أحد آخر غيرنا.

اللغة العربية ظلت مرنة دائماً كما أشرت.. وهي لغة اشتقاقية عموماً. ولذلك، استطاعت أن تسترعب الثقافات القدية كلها: الثقافة الهندية، والثقافة الفرسية، والثقافة البرنانية، وهذا الاستيعاب كان واضحاً تماماً في العصر العباسي. وقد وضع بعض العلماء علوماً جديدة باللغة العربية، مثل علم الجبر الذي ابتكره الخوارزمي في القرن الثالث الهجري.. كذلك نجد ابن سينا يضع بجانب كتاباته في الفلسفة ـ أول معجم طبي باللغة العربية، أقصد كتابه (القانون).. وكل هذا كان مرتبطاً بالبسر الذي كان منطلق التعامل مع اللغة العربية، عا جعلها تنتشر كل هذا الانتشار وتستوعب كل هذه التغيرات والابتكارات..

ماذا الذي حدث للغة العربية حتى أصبحت علماً من العلوم الصعبة؟

هذه مشكّلة تخص المعلمين كما أشرت، ونحن أيضاً في مجمع اللغة العربية مسؤولون عنها . . لكن هذه المشكلة لا تتعلق باللغة العربية نفسها ، إنها تتعلق بمستخدميها ، فهذه اللغة . كما أشرت . لم تراجه في العصور القديمة ما تواجهه الآن من معضلات.

■ إلى أي حد يكن لجمع اللغة العربية، بالقاهرة وخارجها، أن يشارك في حل هذه المعضلات؟ كيف يكن أن يسهم في وتطويع» اللغة العربية من أجل مزيد من الاستجابة لتغيرات عصرنا الحالي؟ كيف يكن أن يسهم في وتطويع» اللغة العربية بالقاهرة، قنمت مشروعاً لتيسير النحو. وقد أخذ المجمع بهذا المشروع، ولكن وزارة التعليم لم تعمل به. وربا لم تسمع عنها . حتى الآن. صحيح أن بعض الأساتذة سمعوا به، وأفادوا منه، لكن الكثرة لم تتنبه له. أتنى أن أستطيع داخل المجمع، وأن يستطيع زملاتي في القاهرة والعواصم العربية، تقديم مشروعات أخرى يكن أن تساعدنا الجهات التنفيذية، مثل وزارات لسعليم، فالمجمع وحده لا يستطيع القيام بدوره دون مساعدة هذه الجهات التنفيذية، مثل وزارات

 في كتابك (شوقي شاعر العصر الحديث) وقفت من أحمد شوقي موقفاً مختلفاً عن ذلك الذي وقفه كل من طه حسين والعقاد.. وعلى الرغم من هذا الاختلاف فإن طه حسين والعقاد رشحا هذا الكتاب لنيل جائزة الدولة.. ما تصورك لهذه القيمة الجميلة - الاختلاف والاحترام، أو «احترام

الاختلاف» . في ثقافتنا الراهنة؟

■ كان أهم تقد وجهه العقاد إلى شوقي أنه ليس شاعراً ذاتياً. وأنا، ببساطة، قلت في كتابي عن شوقي إن الشعراء ينقسمون إلى ذاتيين وغير ذاتيين، وأخرجت شوقي من دائرة الذاتيين، وأكدت أنه لا يجب أن يقاس بمقياس ذاتي، وإنما يجب أن يقاس بمقياس موضوعي فيما يتصل بمشاعره الوطنية وكفاحه ضد الإنجليز وحديثه عن الأمجاد المصرية والعربية القديمة؛ فكل هذه الأبعاد تتعلق بجانب موضوعي وليس بجانب ذاتي. وقد أعجب كثيرون بهذه الرؤية التي رأيتها في شعر شوقي، وبالنقد الذي وجهته إلى رأى العقاد حول هذا الشعر.

ونيما يختص بأستاذنا الدكتور طه حسين، فقد انتقد شوقي في بعض الجوانب مثل أنه يتكلم مثلاً عن فيلسوف فلا يعرف الفلسفة بالضبط، أو يكتب بعض التمثيليات المسرحية يحاول فيها أن يحاكي الغربيين ولكنه لا يبلغ ما بلغوا. لقد كان الدكتور طه موضوعياً أكثر من العقاد، ولكن نقده لشوقي كان يحتاج إلى ببان أكثر وضوحاً. فتمثيليتا أو مسرحيتا شوقي (مجنون ليلي) و(مصرع كليوباترا) يمكن أن تكونا تمثيليتين أو مسرحيتين رائعتين حتى بمقاييس الغرب، وشوقي بهاتين المسرحيتين استعلى في الأدب العربي، ويكفيه فنيا أنه كتب هاتين المسرحيتين وإذا كانت مسرحياته الأخرى محل نقد فهذا لا يعيبه، فالإنسان والمبدع بالطبع له المسرحيتين. وإذا كانت مسرحياته الأخرى محل نقد فهذا لا يعيبه، فالإنسان والمبدع بالطبع له طاقة محدودة، قد يتفوق في شيء أو في عمل آخر.

لقد كنت رفيقاً في نقدي بالدكتور طه أكثر من العقاد. ومع ذلك، فهما الاثنان معا قد أعطباني جائزة الدولة على كتابي عن شوقي. وكان هذا جزءاً من أسباب احترامي لهما، في حياتيهما وبعد وفاتيهما. ولعل هذا ما دفعني إلى كتابة كتابي (مع العقاد) بعد أن توفي. أما أستاذي طه حسين، فأنا دائم الحديث عنه، وقد قدمت عنه محاضرات كثيرة وكتبت عنه كتابات متعددة. وعموماً، فالقيمة التي تشير إليها، احترام الاختلاف، قيمة كبيرة، كان ينطلق منها أسانذتنا ويتمسكون بها. ه أنت تعاطفت كثيراً مع العقاد، حتى قبل أن تكتب عنه كتابك (مع العقاد) بزمن طويل جداً..

هل تعلق هذا التعاطف بشخصيته أكثر مما تعلق بكتاباته؟! هل تعلق هذا التعاطف بشخصيته أكثر مما تعلق بكتاباته؟!

■■ لم أكن بمن يذهبون يوم الجمعة إلى «صالون» العقاد، ولم تكن هناك صلة تربط بيني وبينه سوى صلة القراء لأعماله. ولكني عرفت أنه عندما توفي لم يكن عنده نقود تكفي الإقامة «سرادق» عزاء يليق به بوصفه صاحب شخصية مشهورة. إنه أديب من الشعب، على الرغم من أن كتابته لا تدل على أنه «شعبي»، بل ربما كانت في هذه الكتابة مسحة أرستقراطية ما، فضلاً عن شعوره الضخم بشخصيته، واعتزازه الكبير بنفسه، بما يكاد ينأى به عن شخصيته الحقيقية بوصفه واحداً من أبناء الشعب البسطاء.

■ هل كان أيضاً لمقالات العقاد ، في الفترة التي كان فيها وفدياً ، فضلاً عن تعرضه لتجربة السجن، دور في هذا التعاطف الذي تعاطفته معه؟

- تمم؛ رعا؛ خصوصاً مسألة سجنه.. لقد تعاطفت معه بسبب كل ذلك.. ولعلي تعاطفت معه أيضاً لأنه هوج كثيراً بعد وفاته، من شباب كثيرين جداً.
- هذا عن رؤيتك لما تعكسه كتابة العقاد.. وماذا عن رؤيتك لما تعكسه أو تصلر عنه كتابة طه صمين؟
- طح حسين كان يمتاز، في ما يمتاز، بقريه من الشعب. كانت كتابته تقريه من الشعب، وقد كتب في ما كتب (المعذبون في الأرض) و (شجرة البؤس). لقد كان يحمل في ضميره مشاعر الشعب المصري أيام تسلط الإنجليز وأيام تسلط الطبقات الغنية على الطبقات الفقيرة. لذلك، هو محبب إلينا كثيراً. فضلاً عن أنه، في كتابته نفسها، كان يشرك القارى، معه؛ يخاطبه ويتحدث إليه ويقترب منه اقتراباً شديداً؛ كأنه رفيق مقرب إليه.
- نظرت إلى «المعارك الجدالية» في التعليم الأزهري نظرة مختلفة عن تلك التي نظرها طه
 حسين. أو . على الأقل كانت تجربتك مع التعليم الأزهري مختلفة عن تجربة طه حسين.
- استاذنا طه حسين، كما وصفته أنا قبل قليل، كان أديباً ملهماً، بعيد الأفق، وأعتقد أني لم
 أملك نظرته الإلهامية الكبيرة!
 - « عفراً! أنت لم تكن صدامياً مع طرق التدريس في الأزهر؟..
- نعم.. إن طبيعتي ترتبط بكوني غير صدامي.. لقد كتبت مجلدات كثيرة في الأدب العربي، ولم أهاجم في أي واحد منها ، ولا في أي موضع بواحد منها ، أي كاتب أو أي شاعر. أنا أميل كثيراً إلى الهدوء في أحكامي ومواقفي.
- « هل لديك تفسير لتعدد «أدوار» طه حسين؟ هل هو السياق التاريخي الذي كان يسمع لطه حسين بأن يكون الناقد، والباحث، والمبدع، والسياسي، ورجل الإدارة.. إلى آخره؟
- " الأدوار المتعددة هذه ارتبطت بالسياق التاريخي الذي ارتبط به طه حسين، ويقدرات طه حسين نفسه، وأيضاً بوجود نوع من الفراغ في الحياة الأدبية العامة؛ حيث لم يكن هناك في الحياة الأدبية أيام طه حسين سوى عشرات فقط من الكتاب والأدبيا (مقابل مئات أو آلاف في الحياة الأدبية الآن)، كما كان يجعل طه حسين يأخذ هذه المكانة الكبرى التي أخفها في حياتنا الفكرية والأدبية. لقد اختلف الواقع الأدبي يقاماً بين أوائل هذا القرن وأواخره التي نعيشها الآن (لذلك، يجب على الأدبي، الآن، ألا يتوقع أن يتكاثر المعجبون به تكاثراً كبيرا، فهؤلاء المعجبون منقسمون بين أدباء كثيرين جداً، مما يجعل عدد المعجبين بالكاتب الواحد قليلاً). والإنجاز المتعدد الذي كان يمكن أن يقوم به أدب واحد أصبح من الصعب تحقيقه الآن.
 - يب واحد اطبيع من المسعب حيث الوهاب عزام، أحمد أمين، أمين الخولى...
 - أيهم كان أقرب إليك على المستوى الإنساني والفكري؟
- عد الدكتور أحمد أمين كان أقربهم إليُّ؛ كان صديقي حقاً، وقد ساعدني إذ أفسع لي حيزاً الأكتب

في مجلة «الثقافة» التي كان يرأس تحريرها، وكان يسأل عني دانماً، ويطلب منّي أن أمرّ عليه لأجلس معه بعض الوقت، وكنت بذلك أفيد كثيراً من علمه.

أشرت في سيرتك (معي) مثلما أشرت قبل قليل، إلى تجرية خاصة في إشراف طه حسين على
 رسالتك للدكتوراه.. كيف كانت علاقته بك؟

■■طه حسين كان يمثل الأستاذ الجامعي كما ينبغي أن يكون. كان يفسح لطلابه في منزله، وكنت أقرأ ألتهيه كل يوم خميس عندما كنت أعد لرسالة الدكتوراه، في الساعة التاسعة قاماً. وعندما كنت أقرأ عليه فصلاً كان يثني، بعد ذلك مباشرة، على هذا الفصل في اجتماع قسم اللغة العربية ـ بكلية الآداب ـ الذي كان يرأسه. وقد أراد ـ كما قلت لك قبل قليل ـ أن يشجعني عندما وصلت إلى دراسة أبي قام، فطلب مني أن أبدأ في طباعة ما كتبته من الرسالة قبل أن أنتهي منها، على أن أواصل كتابة الفصول الباقية. وهذا التشجيع، وإعطاء الفرصة لي، أسهما في دفعي وحثي على العمل. لقد كان طه حسين يُلهم الفكرة الصائبة بطريقة ما، حتى ولو لم يقرأ كثيراً حول هذه الفكرة. هذه موهبة فطرية عظيمة قاها هو بقراءاته العميقة. لقد أثر طه حسين في تأثيراً بالفاً.

الله حسين كانت له نظرته المعروفة لقضية العلاقة بين الأنا والآخر. لقد كانت سفراته، مشاراً، إلى أروبا كل صيف مبنية على نظرته المعرفة العلاقة. . كيف شغلت أنت بهذه العلاقة، وكيف أثر هذا على قباربك في أسفارك إلى بعض بلدان أوروبا ؟ ما تصورك للعلاقة بين الثقافات المتنوعة بوجه عام؟ وها طه حسين، كما تعلم، ذهب في بعثة إلى فرنسا وحصل من هناك على الدكتوراه. وإذن، فحياته الأكاديمية قد بدأت بالارتحال. أما أنا، فقد استطعت أن أعد رسالتي للماجستير ثم للدكتوراه وأنا ماكث بالقاهرة، في كلية الآداب. لكن الارتحال نسبي. كل إنسان بقرأ كتاباً مهماً لكاتب فرنسي، مثلاً، يكون كمن شاهد فرنسا، إلى حد ما. وقد قرأت الكثير من الكتب لكتاب أوروبيين كميرين. ثم بعد ذلك سافرت إلى عدد من البلدان، شرقاً وغرباً.

أنا مؤمن بأن الثقافات تجتاز البحار دائماً، وعنه بعضها بعضها الآخر. ليست هناك فواصل ـ كما يردد بعض الناس أحياناً ـ بين ثقافة وثقافة أخرى. ومن المفروض، ونعن الآن في نهاية هذا القرن وعلى مشارف القرن القادم، أن نعمل بقوة وجه على أن يكون لنا موضع السيطرة في الثقافة العالمية، كما كان لأسلاقنا موضع السيطرة، في زمن قديم.

 ولكننا - الآن - في سياق أسوأ بكثير جداً من ذلك الذي كان قائماً في زمن أسلافنا الذين سيطروا بثقافتهم.. نحن نعيش الآن سياق «العولمة» بشروط تجعلنا بعيدين عن موقع «التأثير»
 وليس فحسب عن موقع السيطرة أو الهيمنة..

■ نعم، هذه صحيح. ولكن يجب ألا يدفعنا هذا دفعاً نعو الإحساس بالاستسلام. جيئنا ـ مع أننا نام الاستعمار ـ كان يمتلك قوة نفسية كبيرة كي يتخلص من الاستعمار ، من جهة، وكي «يوجد» نفسي؛ فإنني أتفير وأتطابق مع هذه

الرغبة المؤكدة. ولذلك، ظهر كثيرون ممتازون جداً، في عصرنا، في مجالات الأدب والفنون المتعددة. يجب علينا، الآن، حتى في هذا السياق غير المواتي، ألا تشعر باليأس إزاء وضعنا الراهن، بل يجب أن نسعى سعياً حقيقياً إلى تغيير هذا الوضع.

■ هناك عدد كبير من تلاميذك أصبحوا نقاداً معروفين في شتى أرجاء الوطن العربي. . ما تقويمك خصدهم؟

" أنا أحترم كل النقاد بصفة عامة، سواء أكانوا تلاميذي أم لم يكونوا. أنا أحترم الآخرين بوجه عام، بغض النظر عن صلتي بهم. وأقنى لهؤلاء النقاد أن يزدادوا عدداً، وأن تزدهر كتاباتهم دائماً؛
السمح لي أن أعود إلى قريتك التي بدأنا منها. كانت المدرسة، هناك، في ذلك الزمن البعيد، المحالة تختفي فيها أوجه التمايز والتراتب، بن الأغنياء والفقراء، بن الذكور والإناث. المخ. وبذلك كانت «صيفة العلم» تصل إلى ما لا يمكن الوصول إليه.

هل كانت هناك ساحة أخرى في المدينة، غير الجامعة، يمكن أن تختفي فيها أوجه التمايز والتراتب. . ما الذي وجدته دائماً في العلم؟

■ لا أعرف لماذا كان عندي دائماً، منذ الصغر وحتى الآن، شغف شديد جداً بالقراء [.. ربا لأن بيئتي كان فيها والدي الذي كان يقرأ أمامي، وقد انتقلت عادة القراءة والشغف بها منه إليّ، ربا عن طريق الموراثة وربا عن طريق العدوى؛ وقد ظلت القراءة وما يتصل بها ، كما ظلت المدرسة ثم الجامعة، يمثل بالنسبة إليّ العالم الحقيقي، وربا كان ما عدا ذلك مشوباً بعيوب وتناقضات كثيرة، في العلم فقط، وفي أماكنه فقط، كانت دائماً تتلاشى أمامي هذه العيوب والتناقضات.

» أنت تقوم بالتدريس الآن في جامعة القاهرة، وقد قمت بالتدريس في الجامعة نفسها قبل أكثر من نصف قرن . . ما تقويمك لوضع الجامعة الراهن، وتصورك لنورها القديم ولدورها الآن؟

 عدى كثيرون يقولون إن التعليم في الجامعات قد هبط، وإن الأساتذة الآن غير مجهزين أو غير «مؤهلين» مثلما كان الأساتذة السابقون. أنا أعارض مشل هذا القول أشد المعارضة، ولعل هذه الأحكام العامة قد تكون مخطئة، أو لعلها منتمية إلى ذلك الإعجاب الطبيعي، وربا التقليدي، بالسابقين أو بأبناء الجيل السابق أو الأجيال السابقة.

في فترة جمال عبد الناصر أثيرت هذه القضية في أحد الاجتماعات الرسمية، وقيل إن الطلاب قد تراجع مستواهم، وكذا الأساتذة، وقد وقفت في هذا الاجتماع وقلت إنني أخالف هذا الرأي.

الشكلة المقيقية تكمن في تزايد عدد الطلاب. في عهدي الأول بالتدريس كان عدد الطلاب محدوداً عاماً، بينما أصبح الآن عددهم كثيراً كثرة هائلة، وهذه الكثرة قشل عائقاً حقيقياً أمام التواصل بين الأستاذ والطلاب. لكن - بالمقابل - إذا توقفنا عند عدد المجيدين في الفترات الزمنية المختلفة، فسرف نلاحظ تزايد هذا العدد. التعليم بالجامعة لم يهبط مستواه، في الحقيقة، والجامعة لم يتراجع دورها، أيضاً.

الله أنت من أكثر من خبر «موجات» صعود وهبوط الأدب العربي، والثقافة العربية، خلال تاريخ عبد مقال تاريخ عبد جوانبها الشائعة العدد. وقد أعدت النظر في بعض فترات هذا التاريخ، واكتشفت فيها جانباً آخر غير جوانبها الشائعة (من ذلك، مثلاً، فترة الحروب الصليبية التي كانت وكان أدبها محسوبين على فترات الضعف، وكشفت فيهما زوايا جديدة).. ما تقويك له والموجة الأدبية والثقافية والعلمية العربية الراهنة؟
المغول الذين تسميهم التتار ـ كانوا يمثلون أصحاب ونفسية ضخمة عن صح التعبير، أو أصحاب ورح عالية استطاعت أن تصد تلك السيول من الصليبيين والتتار التي اجتاحت البلاد العربية.. وهذه النفسية أو هذه الروح لا بد أن يكون قد رافقها شيء من القوة العلمية ومن القوة الإبداعية. لذلك، خد الذات الدروع لا بد أن يكون قد رافقها شيء من القوة العلمية ومن القوة الإبداعية. لذلك، خد الذات الدروية عند الذات الدروية الذات الدروية الذات الدروية الذات الدروية الذات الدروية الإبداعية لذلك، خد أدرويا، هذا الدروية المنات الدرويا، هذا الذروية الذي الذات الدروية المنات الدرويا، هذا الذروية المنات المنات الدرويا، هذا الدروية المنات المنات المنات الدرويا، هذا الدروية الدروية المنات الدروية علية الدرويا، هذا الدروية الدروية المنات المنات المنات المنات الدروية علية الدروية المنات المنات الدروية المنات الدروية المنات المنات المنات الدروية المنات الدروية المنات ال

روح عالية استطاعت أن تصد تلك السيول من الصليبين والنتار التي اجتاحت البلاد العربية.. وهذه النفسية أو هذه الروح لا بد أن يكون قد رافقها شيء من القوة العلمية ومن القوة الإبداعية. لذلك، نحن نلتقي في هذه الفترة بشخصيات علمية كبيرة، لها تأثير ضخم في أوروبا، مثل ابن رشد الذي نحن نلتقي في هذه الفترة بشخصيات علمية كبيرة، لها تأثير ضخم في أوروبا، مثل ابن رشد الذي أثر في اللاهوت الأوروبي تأثيراً بالغا، حتى يُظن أنه هو السبب في قيام حركات التحرير هناك، فيما بعد. وابن رشد، وغيره من الفلاسفة والمفكرين والعلماء العرب من الذين قادوا مسيرة النهضة العلمية في أوروبا، بعد ذلك، كانوا علامات مضيئة في تلك الفترة التي حسبناها ضمن فترات الضعف في تاريخنا.

أما عن حاضرنا، فنتمنى أن يعود إلينا ذلك المجد العلمي العربي، وهو من السهل أن يعود إذا أعدنا الاعتبار إلى اللغة العربية بوصفها لغة علم. إننا جميعاً مثلاً . في مجمع اللغة العربية . نكب على العلوم الغربية، بما أتاح لنا وضع أربعة عشر معجماً في علوم غربية متنوعة. وهذه خطوة مهمة لكي نستطيع أن نسهم في الثقافة العلمية الغربية الراهنة، ونرجو أن تتفق معنا الدول والحكومات على وجوب أن يكون تعليم العلوم الغربية في الجامعات باللغة العربية، حتى نعود إلى مكانتنا التي كانت لنا في العصور الوسطى. وهناك مثل واضح ودال، أذكره دائماً في هذا السياق، هو أن الشعوب الاوروبية في العصور الوسطى كانت تتلقى العلوم جميعاً باللغة اللاتينية. في ذلك الوقت شعر الأوروبيون شعوراً عميقاً بأن العرب قد سبقوهم في العلم، فمضوا يترجمون العلوم العربية من القرن الحادي عشر الميلادي إلى القرن الخامس عشر، وكان لكتاب (القانون) في الطب لابن سينا طبعات كثيرة خلال تلك الفترة، وكذلك صدرت كتب علمية أخرى كثيرة، ويقول أحد المستشرقين الإيطاليين إن الأوروبيين لم يتركوا كتاباً علمياً عربياً إلا وترجموه. لقد شعروا شعوراً واضحاً، آنذاك، أن اعتمادهم على اللغة اللاتينية وما تقدمه لهم من معارف ليس كافياً، وأنه ينبغي عليهم أن يعودوا إلى لغاتهم الوطنية، وعندما عادوا إلى لغاتهم الوطنية كانت النقلة التي انتقلوها إلى العصر الحديث. لقد استطاعوا، عندئذ، أن يطوروا العلوم في كل مجال. بينما عندما كانوا جميعاً يتكلمون اللاتينية لم تكن العلوم تتطور، وبذلك ارتبطت النهضة لديهم بانتباههم إلى وجوب العودة إلى لغاتهم الوطنية. إن الاعتماد على اللغة الوطنية عكن أن عشل أساساً لكل نهضة أدبية وفكرية وعلمية. وعلينا أن نبدأ من هذا الاعتماد، مثلما بدأ الغرب. » في كتابتك وفي تدريسك، كنت دائماً مدفوعاً بالرغبة في «استكشاف» الحقيقة ثم «كشفها».. بالرغبة في «التعلم» ثم «التعليم».. ما الدور الذي تصورته دائماً للناقد أو الباحث والمعلم؟

" أن تعرفني معرفة دقيقة القد تصورت دائما أن دور الناقد يتمثل في أن ينقل ما يراه بأمانة للآخرين، وبشكل محايد قاماً، ولعل هذا يتضع في كتابي (شوقي شاعر العصر الحديث)؛ لأنني الرضحت في كتابي هذا أنني لا أتجنى على أحمد شوقي بوصفي ناقداً، ولا أطريه ولا أثني عليه بوصفي محبأ لأعماله، بل إن مهمتي أن أصف الظاهرة كما هي، وأظن أن هنا المعنى قد تسلل إلى معظم أعمالي، أو على الأقل . أظن أني قد حاولت أن أحافظ على هذا المعنى في كل كتاباتي. إنني أتصور أن الثناء الحقيقي على أي عمل أدبي يتمثل في اكتشاف حقيقته كما هي ومن ثم نقل هذه الحقيقة إلى الآخرين.

• في كتابك (البلاغة تطور وتاريخ) أشرت إلى «الترابط الوثيق» بن «البلاغة» و«الأدب» في تراثنا القديم، وكيف أن البلاغة تطورت بتطور الأدب «حتى انتهيا إلى الجمود والتعقيد والجفاف والتكرار الممل». ما رؤيتك لقضية إمكان «التقعيد» أو وضع القواعد مسبقاً للعمل الأدبي؟.. هل نظريات النقد يمكن أن تتبلور «بعد» اكتمال الممارسة الأدبية بزمن، أم تتشكل «معها»؟ وهل يمكن للنقد أن يستشرف تجارب أدبية مأمولة أو قادمة ويصوغ قوانينها بشكل مسبق؟

■ أنا من أنصار التريث في النقد.. ونحن نعرف كيف كانت الاختلافات كبيرة في كتب النقد الغربي - ربا بين كتاب وآخر - من حيث تعدد المناهج والتوجهات، وهذا يدل على أن النقد ليس علماً الغربي - ربا بين كتاب وآخر - من حيث تعدد المناهج والتوجهات، وهذا يدل على أن النقد ليس علماً بالمعنى المفهوم، أو ليس معادلات كمعادلات الرياضة يكن الاتفاق حولها أو الاستناد إلى جانب معياري فيها . النقد يتأثر أشد التأثر بشخصية الناقد الغردية، ويقدرته على نقل والتاع» من النص الأدبي إلى الأخرين، هذا التأثر، في تقديري، من السهل نقله إلى القارى، أو بهبارة أخرى - من الميسور بيان مدى إعجاب الناقد بالنص الذي يتناوله، ومقدار استمتاعه بالجوانب الجمالية في هذا الميسور بيان مدى إعجاب النقدية المفرطة في التأمل العقلي، والساعية إلى تقديم قواعد ثابتة، فلا يمكن أن تكرن ذات غنى كبير في تكوين الناقد أو في جعله يتأثر بالمتاع فيما يقرأ . وأتصور أن الاهتمام طه حسين حين يكتب عن شعر أو عن شاعر؛ لأنه ينطلق من جمال شعر هذا الشاعر، وبهتم في كتابته طه حسين حين يكتب عن شعر أو عن شاعر؛ لأنه ينطلق من جمال شعر هذا الشاعر، وبهتم في كتابته لله المتعة التي أحس بها الناقد. أما عندما نقرأ نصأ على أساس نظرية من النظريات، فإننا لا نستطيع أن نتمتع بهذا النس. إن النقد، في النهاية، ليس عملاً موضوعياً، بل هو عمل ذاتي يتوقف نستطيع أن نتمتع بهذا النص. إن النقد، في النهاية، ليس عملاً موضوعياً، بل هو عمل ذاتي يتوقف نستطيع أن نتمتع بهذا النص. إن النقد، في الناقد، وعلى إحساسه الذي يحسه إزاء النص.

■ في كتاباتك أفلت إفادات متنوعة من أكثر من منهج؛ من هيبوليت تين وسانت بيڤ، ومن دراسات نحت منحى نفسياً أو اجتماعياً في دراسة الأدب.. وقمت ـأخيراً ـ بصباغة تصورك حول ما سميته «المنهج التكاملي».. كيف ترى قضية «المنهج» فيما يتصل بتحليل الأعمال والظراهر الأدبية؟

سه يجب أن نتعامل مع قضية المنهج بقدر واقر من سعة الصدر، ويجب أن نفسح الطريق كي يقوم النقاد بأدوارهم، وكي يتجهوا الوجهات التي يريدون أن يتجهوا إليها، بحرية تامة. إن أبناء جيلي لم يحاولوا مطلقاً أن يتناولوا ممثلاً عملاً ما، لأديب شاب، على أساس محدد وضيق الأفق، با يفرض على الأعمال المقبلة لهذا الأديب الشاب أن تسير في ووجهة » بعينها يتصور الناقد أنها ومناسبة ». لقد تعاملنا مع المناهج النقدية بحرية، وفي الوقت نفسه افترضنا أن هذه الحرية ليست ملكاً لنا وحدنا، بل هي ملك أيضاً للمبدعين الدين يتجهون وجهات متنوعة في أعمالهم. يجب ـ باختصار ـ أن تعدد المناهج ويتعدد استخدامها دون محاولة لفرض واحد منها على عمل أو على مبدع.

خلال حديثك عن أسفارك إلى بعض البلدان التي كانت تسمى «اشتراكية».. توقفت عند عناية
 الدولة.. با عتبار ما كان.. بالمبدعين.. ما تصورك، عموماً، لعلاقة الأديب بالمؤسسة أياً كان توجه هذه
 المؤسسة؟

■ أتصور أن الأديب المبدع يستطيع أن يغرض وجوده دون حاجة إلى مؤسسة، بل دون حاجة إلى نقاد ينوهون بعمله. وأنا أعجب للشباب المبدع الذي ينتظر تشجيعاً من بعض النقاد أو الصحفيين، ففي تقديري أن العمل الأدبى الجيد يجد طريقه إلى الوجود، إلى الحضور والفاعلية، حتى ولو لم يهتم به النقاد. الناقد وسيلة من وسائل الكشف عن الأديب، ولكن إذا كان عمل الأديب الشاب ممتازاً فإنه يجد فرصة كبيرة عند الناشرين كي يهتموا به ويستقبلوه. لست من أنصار فكرة أن النقاد وحدهم هم الذين يستطيعون تقديم الشباب المبدع، بل أعتقد أن الشباب المبدع هو الذي يقدم نفسه للقارى.

البلدان الاشتراكية كانت تفترض في العمل الإبداعي أن يكون معبراً عن الحياة الاشتراكية الجديدة. ولكن الشباب الآن، هنا وفي كل مكان تقريباً، أصبح يعيش في واقع مختلف، ليس فيم التزام بالتعبير عن أية نزعة أو أي مذهب بعينه. من حق المدع أن يكتب ما يشاء، وعليه. مقابل هذه الحرية . أن يبحث عن الوسائل التي تجعله يتحقق، ويصل إلى جمهوره.

« في تجربتك المتسعة، توقفت عند أنواع أدبية متعددة في أدبنا العربي المعاصر، وفي تراثنا القديم.. كيف تتصور، الآن، وضع الأنواع الأدبية العربية.. ما رأيك في ما يفار حالياً، مثلاً، حول تغير الأنواع الأدبية؟ إلى أي حدّ ترى ثبات حدود النوع الأدبي، أو إفادته من الأنواع الأدبية الأخرى، أو تداخله معها؟

سا الحقيقة أننا، في نصف القرن الأخير، بعد أن أبدع كتابنا الكبار في نوع الرواية والقصة القصية القصيرة، استطعنا أن نوظف هذين النوعين في الأدب العربي توظيفاً واسعاً جداً. لقد أخذت الرواية مجالاً كبيراً جداً في أدبنا الحديث، ووصلت إلى قطاع عريض من الجمهور، عن طريق القراءة وعن طريق غيرها من الوسائل، مثل السينما والتلفزيون، يعد أن تحولت إلى أفلام، وأفادت من أنواع فنية

أخرى. وأود . بهذه المناسبة - من الأدباء الذين يهتمون بهذا النوع الأدبي ـ الذي صعد صعوداً سريعاً جداً في أدبنا - أن يتأنوا في كتابة رواياتهم كي ترتقي إلى أكبر قدر من الجمال. نحن نجتاز الآن مرحلة أدبية جديدة، بعد الإنجازات التي حققها كتاب الرواية عندنا قبل عدة عقود . وأتصور أن هذه المرحلة الجديدة بجب ألا تتسم بطابع السرعة الذي قد ينفعنا إليه إيقاع عصرنا الراهن، أو قد تغري به كتابة الرواية. ورغم أني كنت دائماً من المسرعين في الكتابة . ١ ـ فإنني أتصور الآن أن السرعة في الكتابة خطأ يجب ألا يقع فيه كتابنا الروائيون الذين يجب أن يوسعوا من دائرة قراءاتهم في أدبنا المربي وفي الأداب الغربية، وأن يغيدوا من مواطن الجمال في شتى الأنواع الأدبية والفنية الأخرى. المتوارثة، في هذا الزمن الراهن؟!

■ التفسير سهل. الشعر في أغلبه ـ خصوصاً الشعر العربي ـ شعر غنائي، وليس كل الناس يستطيعون أن يتمتعوا بالشعر، فهو يتطلب من أجل تلقيه الصحيح قدراً من الثقافة والإلمام بإنجازاته السابقة في التراث القديم. والأمر ليس على هذا النحو في تلقي الرواية، لذلك فهي تنتشر بسهولة أكبر.

■ أول مقال لك . وقد نشرته في مجلة والرسالة » عندما كنت طالباً بالسنة الثالثة بكلية الآداب . كان عنوانه وحول الغموض والوضوح » وتم نشره عقب نشر مقال طه حسين، حول قصيدة بول قالبري «المقبرة البحرية » ، الذي أشاد فيه بما في هذه القصيدة من غموض. . وأيضاً عقب نشر رأي كاتب عراقي، بالمجلة نفسها . كما أشرت أنت فيما بعد ـ أن والفموض والجمال الفني لا يجتمعان في صعيد واحد ». . الآن، بعد هذا الزمن الطريل الذي مرّ منذ كتابة هذا المقال حتى الآن، هل لا يزال رأيك حول الغموض والجمال في الفن؟

« لقد أعدتني إلى ذلك الزمن؛ لقد رأيت في هذا المقال أن الغموض في الفن غموض جميل مثل غموض جميل مثل غموض وحيل مثل غموض الطبيعة عموماً، فالطبيعة كثيراً ما تكون جميلة وغامضة في الوقت نفسه، وهي حين تكون واضحة وضوحاً مطلقاً (تحت أشمة الشمس الساطعة مشلاً) لا تلغت انتباه المبدع باللرجة نفسها التي تلفته بها حين تكون غامضة. المبدع قد يتوقف إزاء بحيرة تبدو ظاهرياً مفتوحة وواضحة، لكنه يتوقف مشدوداً إلى عالمها التحتي الخفي، غير الظاهر، فيطوف حول هذا العالم الخفي، أفكاره وتأملاته.

الفكرة هذا فكرة الفن الذي يقوم على الغموض وليس على الوضوح. وإذا كان الأمر هكذا بالنسبة إلى الطبيعة البسيطة، فكيف يكون الحال على مستوى العالم غير البسيط؟ ثم كيف يكون إزاء علنا المعاصر بكل تعقيده؟! وحتى على مستوى تكوين الأشخاص، أو على مستوى مجرد سماع محاضرة، فإننا ننجذب إلى الجانب الغامض ونجد فيه المتعة. وفي كثير من الظواهر، وفي كثير من الاديبة والكتابات عموماً، قد نظن العالم واضحاً بينما تكون هناك مساحات أو جوانب غامضة كثيرة فيه. وبوجه عام، فأنا من أنصار الغموض القليل، المحسوب، ولكني لست من أنصار الغموض المطلق، فالغموض القليل يثيرنا ويحرك إحساسنا بالمتعة ويسمح لنا بالمشاركة والتخيل. بينما الغموض المطلق معناه أن الإنسان لا يرى شيئاً.

في الفصل الأخير من كتابك (البطولة في الشعر العربي) توقفت عند الشعراء الفلسطينيين:
 توفيق زياد ، سميح القاسم، محمود درويش. . وأنهيت هذا الكتاب بكلماتك عن «موال» محمود
 درويش من ديوانه (آخر الليل) الذي يتفا لل على الرغم من فداحة النكبة، ويؤكد أن «الهزيمة لا تعني
 الاستسلام». .

■ نعم. لقد أعجبت جداً بالشعر الفلسطيني، ورأيت فيه الحلقة الأخيرة من حلقات البطولة في الشعر العربي، وكانت قصيدة محمود درويش غوذجاً على الروح التي يجب أن تقاوم الهزيقة. لقد أعجبت جداً بشعر محمود درويش وسميح القاسم على وجه الخصوص، إلى حدّ أنني كتبت لنفسي عدداً من الكراسات عن شعرهما.

ألم تفكر في نشر هذه الكراسات؟

عنت أكتبها لنفسي.. لزيد من الإحساس بالاستمتاع بهذا الشعرا

ه هل رأيت ـ مع من رأوا ـ في الأدب الفلسطيني . بإطلاق ـ تجرية نميزة عن تجارب الأدب العربي
 الأخرى؟

سالادب الفلسطيني، والأدب المصري، والأدب المغربي.. إلى آخره، كل هذا يمثل أدباً عربياً. إن المروبة تصبغ نتاج أبنائها جميعاً بصبغة عامة. طبعاً عند محمود درويش وسميح القاسم وغيرهما من الشعراء والأدباء الفلسطينيين أزمة الإحساس بفقدان الوطن، ولكن هذا لا يجعل من الأدب الفلسطيني ظاهرة مستقلة.. هذا الأدب، فيما أتصور، جزء من الأدب العربي بوجه عام.

قصائط فدوس طوقان

بميدا جدا

ما زلت أحاور ما لم يوجد
كي أعطيه وجود
وأحاصر كلَّ مساحات الأمل المنشود
أحبسها في سجن قصيد
يقرغ باب السمت فيغرق هذا العالمُ –
في الموسيقي
وأغلي أصفى أشعار الحب المتوهج ~
للوطن الصعب المفقود
لكن يبقى الأمل المنشود بعيناً جناً
يستوطن أرض اللاموجود !!

السؤال الكيير

ما الذي يجعل من صوتك أفقاً خارج الأرض إذا ارتاد فضا +ات القصيدة ما الذي يجعل لي منه جناحيٌ نورس أعلو وأعلو بهما عبر محيطات وآفاق بعيدة لم تزل تقصيك عنى

ما الذي يجعل من صوتك معراجاً إلى ملكوت باهر الضوء إذا حاذيتُهُ أدناك متى

> ما الذي يجعل منه فرحاً يسع الأرض وأطباق السما فرحاً يحتضن القلب كما

فرغ البنت بثوب العيد والصحراء بالغيث إذا الغيث همى

با صدیقی ما الذي يجعل لي منه سكن وملاذاً من ضياعي في المتاهات وأثنا ووطن ما الذي يجعل من صوتك نهرين يفيضان بأعماقي حنينأ وشجن

هذا الصرت

يأتيني صوتك من أقصى أقصى الدنيا ينحنى الفرح ويفتع لي آفاق الكشف، يعمَّق فيَّ الحسُّ -يوسّع فيّ مجالات الرؤيا ويشرَّع لي أبواب الشعر في نبرة صوتك يأتي البعث تعود الأرض فتحيا تجرى فيها أنهار الجنّة، ينبض فيها قلب الصخر

> صوتك في قلبي المأخوذ تميمة سحر يغرقني في بحر الضوء يغمّس روحي في ألوان الطيف يحملني طيٌ جناحيه

يرفعني فوق غمامة صيف أتكاثر فيها أتندًى أنطلق وراء مدار الأرض كياناً روحانياً طيف !

Utopia

[إلى (أ.ل.م) ذكرى أمسية شتائية استودعتني فيها سرّها الصامت]

قدرٌ رماك على فراغ لا تُقلَّك فيه أرضٌ لا تظَّلُك في متاهته سماء قلرٌ رماك على فراغ حين أنَّت بسطت كفك فيه صاقحك الهواء كم سرت فيه على تخوم الحلم نائمة -يشدك ضوء نجيم كم تراءى فى قضا ءات الأثير أسقطت أنت عليه شوق الروح توقّ النات -كل نزوعها لمداره النائي الكبير حلماً جبيلاً كان فرحاً وموسيقي وأشعاراً وأعياداً -وشمساً أشرقت في جنع ليل زمهريريٌّ طويل حلماً جميلاً كان اسمٌ وليس له مسمّى أو كيان اسمٌ فراعٌ ما تشخص في جسد استيقظي ، عودي ، افتحى عينيك لا تجرى وراء المستحيل

هذا الفراغ هو الحقيقة

ما من أحد ما من أحد !

إنه اللحن الأخير

ما الذي علك أن يفعله قلبُ يظل الشعر والحب قرينين من الجنَّ لصيقين به لا بيرجانه

ما الذي يملك أن يفعله قلبُ على طول المدى هو طفل الحب ، يمضي سادراً في غيّه لا ينثني عن عنفوانه

ما الذي يملك أن يفعله قلب يحب الحب – للحب وللشعر وللمعنى الجميل يا له قلباً حزين مستعيلاً برؤى الشعر ودفء الحب من هجمة العمر ومن وطء السنين

> ما الذي يملك أن يقعله خافق يتبض بالشعر وللشعر عليه سطوة السيد والمؤلى الأمير

> > يا حياء العمر يا هذا المتبجول إن هذا قدر العمر وهذا آخر الإيقاع في اللحن الأخير إنه اللحن الآخير

نقطة النهاية الفاصلة

مقتلي كنتَ ، خلاصي حلمي الرحب ، صليبي

فيك عانقت وجودي فيك عانقت وجودي فيك كم طال ارتحالي ولقد كنت الوسيلة عاقد كنت الوسيلة عابة الختاج المستان المس

انتهى الحبّ ، ومن حيث انتهى الحب ابتدا البغض ولا رجعة بعد اليوم ، كلا لا تحاول

ومطبة

ومضة وانطفأت في أفق العمر ولم تترك أثر عبرت لمع البصر وتلاشت في تلافيف الزمن وحضة وانطفأت أصبحت في أفق العمر قراغاً زمناً ميتاً ليتها أبقت على بعض أثر ززة ، أو عبرة ، أو بعض لوعة خيط خزن ، غصة ، ظلً شين صمت الشعر قلا رجع صدى ليتها حين خيت فتحت في القلب جرحاً يرتري من دمد الشعر ، فيهتزُّ ويربو ويضيء ويعيد الوعج الباهر للعمر ، يردُّ النكهة المعنى – فيستيقظ إحساسي وأعلم فيستيقظ إحساسي وأعلم

> إنني ما زلت أحيا خارج الموت البطيء

أنشردة للحب

- 1 -

كان وراء البنت الطفلة عشرة أعوام

حان دعته بصوت مغموس بالدمع :

حنائك خذنى

كن لي أنت الأب كن لي الأمّ وكن لي الأهلُ وحلى أنا ، لا شيء أنا ، أنا ظلْ

لا كينونة لى لا وزن

وحلي قي كون مهجول

فيه الحب تجمّد

فيه الحسُّ تبلًد

وأنا الطفلة تصبو للحب وتهفو

للفرح الطفلئ الساذج

سرح السني الساع المبل وللغوص بما « البركة |

للهو مع الأطقال

لتسلق أشجار الدار

القمع يعلبني والسطوة ترهبني

والجسم سقيم منهار

أرفع وجهي نحو سماء الليل

أهتف أرجو أتوبسًل:

خاني تحت جناحيك أغثني خلني من عشرة أعوامي من ظلمة أيامي خلني وسطّ لي حضنك دعني أتوسك صدرك امتحني أمناً وسلام يا بلسم جرح المحرومين وخلاص المطحونين المتبوذين خلني!

.

يجري نهر الأيام عر العام وراء العام الطفلة تكبر والأنثى وردة بستان تتفتّح والأطبار تطوف وقحوم رفوفاً حول الأنثى بعد رقوف

يعاد رقوف

ومجالي الكون تضاحكها
والحب يفيض يلبيض عليها
من كل جهات الدنيا
ويباركها بشعائره
ويساقيها من كوثره
ما أحلى الحب وما أبهاه !
الأثنى الودة بعد شراها
تتربع في ملكوت الحب تصير إلهه
هالات النور تترجها
وتلاطفها قبل الأنسام

الزمن الصعب يصالحها

ما أحلى الحب وما أبهاه ا فيه الليلُ سماءٌ تهمي تمطر موسيقي وقصائد وقناديل الكلمات تصب الضوء على أمل واعد ما أحلم الحب ا ما أحلاه حين عِسْ شغاف القلب فيبصر ما لا يبصره العقل ويدرك ما لا يدرك الفكر -ويسبر ما لا تبلغه الأفهام ما أحلى الحب وما أبهاد ا كونٌ مكتمل ومُعافى لم يشظ ولم يتمزّق يتناسق فيه العمر ويسى إيقاعاً كونيّ الأنغام تتماهى فيه الأنا بالأنت تزهو بحوار موصول حتى في الصمت ما أحلى الحب وما أيهاه ! يحيى بين بديه رميم تندى أرض تخضرٌ عظام فيه الزمن المسحور يقاسُ -يدقات القلب المبهر لا بالساعات يقاس ولا بتوالى الأشهر والأعوام ما أحلى الحب ا

مورت المسلء

عشبا أحمر

لثلاثة آباء، وأدالة ثلاث نساءً
ودعثة الربع فجاءً
قالوا: هل تذكر يومَ المؤمّة؛
فأجابوا: أذكر أني لا أنساها
وأضافوا: كنتُ أرى أرضاً تحصي قتلاها
فيغيمُ النبغ، ويطلغ، أحبرَ، لونُ العشمُ
تبكي أمَّ ويهاجُ أب؟
تبكي أمَّ ويهاجُ أب؟
الهذا، كل صباح، كلّ مساءً
الهذا، كل صباح، كلّ مساءً

سقطت من روحي لؤلؤة، منذ الميلاد، وأسأل عنها فترا مت لي روقاً وزجاجا وحزنت لها، وفرحت بها، وهممت، فلم أر برهاناً يثنيني، فانكسرت وتراس، في المرآة، مزاجا الم سرت وأغراني سيّري؟ أم أنّ المراة هامت في،

وعُمْتُ فصارت بحراً أجلل غرّته أمواجا ؟ أم أنى أطلبني في غيري؟ ان كان قصيراً فهو أنا أوكان طويلاً فهو أنا إن كان حزيناً فالعربات نزلن إلى واد، والوادى أرهقني صُعُدا لم أرْج ملاذاً أو مددا لكنى حين وقعت، رجعتٌ إلى شجر أعلاه الحزنُ، ولم أيصر أحدًا هل كنتُ اذن أحدا ؟ أم أنى لوّلوّة فقدت من لا أحد، لم يسأل عنها في الأحياء ولا حتى الأموات؟ ألهذا صرت حصاة، أم أنى ضيّعت حصادً؟ عَلَمُاتُ شِمَالاً، طفتُ جندياً، أسألُ، أفتر، أسألُ، أحيا عشقا يمت جراحي صوب الفرب رتبتُ الريخ على ضربات القلب فترځل شرقا وۇلدت ، سألنا . . صرتُ ثلاثة أبناء في مولود واحدً يا للجاحد بل أنت الواحد في حشد الأسماءُ أعْليتُ الصوت: الآن أتينا

كيف انفرطت حيات اللؤلؤ، وانفرط الأبناء

و, أينا

ألهذا ، كلُّ صباح ، كلُّ مساءً يتفقد واحدنا وجها أو كفا ؟ ألهذا ذاكرتي وطن ويلادي منفى ؟ ألهذا يدخلني الوسواس فأخرج من درس الإنشاء: هل هذا وادي الحرب؟ هل هذا ماءً ؟ الم عينُ تعبرها الرؤيا وتفادرها الأضواء؟ والدمعة واحدةً ،

ولم أتجدَّد في الأسماء

وقعتًا، فهویتُ لأطلب لؤلؤةً، قالوا: پتقوّشُ تحت ید الخمسینَ، وقلنَ، کأنَّ یدیه رسائلُ، صاح السائلُ: ماذا تطلبُ؟ کنتُ أجیب ولم یسسعنی

لكنُّ حصاة ضاعت منى

ليست بحصاة ، ليست لؤلؤة ما أطلبُ ، إنى أبحث عنى

الدمعة واحدة ، فلعاذا في ألفيّ جهة منديلي؟ ـ عل تعرفه؟ إن كان طويلاً فهو أنا أو كان قصيراً فهه أنا

لا أطلبُ لؤلؤة وحصاةً،

إنى أطلبُ جيلى..

غزة ـ الإثنين ١٩٩٧/٥/١٢

قهوة بأجيال جديدة

بينما كانت الجدران تنقبض بحيادها المثلوم والسماء محشورة بان سمت البحر وستار النافذة كنت أراقب فنجان القهوة وهو يتحلل من سخونته تدريجيا حسناً، لا بد من قهوة جديدة لكن ذلك لم يكن إلا تعلّة: لا تزال الجدران واقفة على الحياد والستارة لا تسفر عن مزيد من السماء بغتة دخل طرفة بن العبد بأعوامه الأربعة والعشرين ودمه الساخن وضع رأسه على المكتب كما يضع الجندي خوذته على طاولة السفرة تأملتُ مجال العنق ولم أجد أثرا لضربة السيف فدخل رامبو ليضع ساقه المبتورة قرب عامه السابع والثلاثين هناك، على العتبة وعلى الفور كؤرثُ نصف قرن وعشر خيبات دورية وسلَّدْتُ سؤالاً غير ضروري: من أكبرنا سناً؟ قلتُ وأنا أعدُ القهوة الجديدة فاعتمر ابن العبد رأسه ليبلغني بعجزه عن استخراج شهادة ميلاد

أما رامبوء المتيرم فأعاد الحياة إلى الحروف ورمى بعامه السابع عشر أرضاً ولم يلبث أن أحالتي إلى قصيدته: والشعراء في سنّ السابعة».. وأضاف: إنني ٣٧ أو ١٧ أو ٧ هذه كلها سنواتي فمن أى عمر تريد أن تمسك بي ٤

الآن، وأنا أشرب القهوة وحدي - باردة من جديد -أرتب الكلام هنا قيقع من هناك لستُ من جيل طرفة فأنا أكبره بسبعة وعشرين عاماً وهو يكبرني بست وأربعمئة وألف سنة ولم أملك حيلة لأمسك راميو من أحد أعماره

> حين أزحتُ الستارة لم تتسع السماء ولم يكن البعر أكبر مني فقد كان يولد لترَّه من احتكاك سؤال بصخرة

وحيلاً أنا ومفرد لا كبعير طرفة المعبّد بل كإسفلت معبّد في صيف تونسي وحيد ولا أصدقا ء من جيلي ً فلا ألعاب لي ولا قوة ساخنة هكذا أدخل الحبتام وأسدل الستارة وما إن يتدفق الما ،
د ليأخذ عنى غبارً النعب والحيرة .
حتى أمد لساني لطرفة ورامبو ولشخص لم أتبين ملامحه لكنه ولاد يوم ولدت في شنغهاي أو هراري من الأرجع أنني وُلات وبيل كلينتون في عام واحد فهل هو من جبلي؟ هل الجيل هو العمر المراجع الرجاع الحدر المراجع المراجع من الأرجع الناس والحد فهل هو من جبلي؟

أما الفضاء والأرض فكانا يفعلانها علانية والذي لم يكن ليولد منهما هو أثا؟

أنا الذي لم يولد كما يريد، أثنا الممسوس بنسيان القهوة حتى تبرد أنا الذي أحتفظ بحيلي في مرآتي أعلن أني رأيت أبناء جيلي في الشارع ولكن كيف لى أن أثبت هذه الواقعة؟

غزة . الجمعة ١٩٩٧/٦/٢٠

اتقطاع الكهرباء

تذكرت من يبكي عليّ، قلم أجد، سوى السيف والرمع الردينيّ باكيا ملك بن الريب

أخافُ انقطاع الكهرباء،

. كلما تذكّرتُ سطراً شارداً، أو هنيهة من الماء، صادتني المراكبُ في الظلام، غاب لساني في الكلام، وهاجرَ الشهودُ ، فمن أحك*ى*؟ أمامي أصابعي، وخلفي انقطاع الكهرباء، وساعتي تدور على أوقات غيرى، كأنني تذكرتُ من يبكي، فأبكيتُ خيمة تنزُّ عليَّ الماءَ في جمعة الشتاء، درسٌ من الإنشاء ـ والبرد جمّد الأصابع: هل هذي أصابحُ؟ لم تكن لتعرف أن تلتم أو تحضنَ القلمُ ولو عرّقتُ، فالليلُ حولي مسلّخ، بسيف انقطاع الكهرباء، وفوقة رياع على سيل، وسيل على خيم أخاف انقطاع الكهرباء، ولم تكن لدينًا خطوطُ الكهرياء، فما الذي يخيف وهذا النورُ لم يُعْطَ لي؟

اخاتُ انقطاع الكهريا ،. ولم تكن لدينا خطوطُ الكهريا ،، فما الذي يخيف وهذا النورُ لم يُغَطَّ لي؟ وهل كنتُ . إلا في الظلام . لأذكرَ الصَّماب؟ لعلي، في النهار، عرفتُهم، فهل دخلوا . عهدُ الطفولة ِ . منزلي؟ سألتُ غُرابي، صاح بالغربة: اسألي

وكان جوابي، كالغراب، جريدة على الباب. في فجر الفنادق: نصفها حروب وأزياء، وفيها رياضة ومال، وفيها كلُّ ما ليس لي كأنى حلمتُ الآنِّ، أو ربما غداً، بأنْ كَان لي يوماً صحاب، كأنما غرقنا معاً في النهر، أو أنّ راعيا أتانا فتُجانا من الماء، ريا فقائنا أخاً في الحرب، أو أنني الذي فُقدت، وأمى تسأل الشبس والهواءً، عنى: لماذا وَحْدَهُ ظُلُّ نَائِيا؟

هدو أ. . كأني أحلمُ الآنَ: أنني أنادي صديقاً لا يَردُّ، فهل هو انقطاعُ زمان؟ أم زمانُ شروطُهُ علينا أنقطاعُ الكهرياء، وخيمةٌ مرابطةُ في القلب. يحرسُها الغرَّابُ؟ كنتُ المنادى، رعا، والمنادَيا تذكرَّتُ من يبكي عليٌّ فلم أَجْد سوايَ، على جيل اللبيحة، باكيا

> أخافُ انقطاع الكهرياء، وكلما تمدّدتُ عدّدتُ الظلامَ،

وأيقظت أرانب روحي ذئتها ،
فتعدد الهروب،
وساواتي انقطاع الكهرباء بقطعة من الشعر ـ
في ليل الكتأب،
يحدثني من الباب نورٌ لا يجيءُ،
ومن دمي كواكبُ لكنَّ لا تضيء،
وكلما
سألتُ كتابي عن صحابي،
أجابني غرابي:
أجابني غرابي:

تذكُّرْتُ من يبكي عليٌّ فلم أجد

غزة . الجمعة ١٩٩٧/٨/٢٩

فواكه أو تحاس

ولكنا قطفنا وردتين،

بشاكلة الرياح، وطاردثنا نساءً، واعترفنا كم وقفنا لتجمعنا مصادفة .
وطارت
حجارتنا فهشمت الكراسي
تحالفنا، وخفنا . كنت أسعى بألف يد، واستقوي بشكّي،
وكنت أرى النهار بألف عين
قسوت على المراكب، واختلفنا على البحر الذي هجر المراسي
وان طفنا على تيه، فإنا أخلنا قرصة أخذت علينا، ونادينا الزلاق واقترفنا بلاداً من فواكه أو تحاس

خرجنا من أصابعنا، وسارت على أقدامنا جزرًا، عصفنا

کما نهوی،

فكيف إدَّنْ وُصفْنا بأنَّا جيلنا جيل المآسى؟

غزة . الثلاثاء ٢٠/٩/٧٠

موريس قبق

١ ـ المعلم الأول لكلُّ معلَّمة الأوارُ

وأنث هُدّ

كذبتُ، كما الطفل: إنى تتبعتُ عصفورة فتقصفَ سلُّك الهواءُ وصائقتنى

وأغريث عاصفة بغزال وسابقتُه، فسبقتُ

فباركت جمهرة النارفي خطواتي

وأعلنتُ أنى تلكأتُ عن دعوة النّهر فاختنق الماءُ بالسمك

فقوّستَ لي حاجبيكَ على محمل الجَدُ: هذا كثيرُا!

عَادِيتُ فِي الزعم أني عصرتُ الترابِ فسلَّمني سرُّه للذهب لهذا تساءلت إن كان في بيتنا حجر الفلسفة

> وحين دلقنا إلى العرس فاجأت أهل العروس؛ بما کان منی ولی

رويث لهم ما رويتُ

وقلَّبْتُ عينيَّ في اللمز ينبتُ من عوسج السخرية ـ لماذا وشيت؟

سألتُكَ فاحترقَ الشجر الأخضرُ

ومن دُعَش ودخان أتى صوتك الأبوي:

لماذا أشى بلُّ ؟ إنى أصلاق ما قلتَ، فليعلم الآخرونُ

ومن يومها قلتُ ما يعجب الناسَ، واحتفظت بجنون العناصر نفسي

٢ . وردة الاختلاف

لماذا بلا صاحب أنت؟

ـ أنى ضئيل الحواس، وممتلىء بالجهات،

ولدتُ بعينين لا أربع، وبكؤن يطوف بعيني حتى رأيتُ الزرافة والفهد، واستقبلتني الزرازير في غفلة عن عيون

الحضور وأسماعهم

- هل تحب المرايا؟

شريطة أن يتلألا فيها الذي كنت أنشأتة من تهدَّج أغنية وهبوط ملاك على السطح، لا صوت للآخرين، ولا ضوءً،

لا وجة، وحدي سمعتُ، ووحدي أرى

. أين أوصلت روحك؟

. إن الدروب تؤدي إلى ولستُ دمشق وما أنا روما ولكنني خاتفٌ من ظلالي؟

- متى تبدأ الحرث؟

. أولدُ فيها ولا علمَ بالحرب للمتكلم

. كم كسرةً في الرغيف؟

تشققت الأرضُّ، رجلاي ترتحلان إلى جهتين ووجهي يسير

أماماً، فَمن يتدبر خبزَ الخليقة؟

. كيف تحيلُ الكلام إلى لغة، كيف تنشىء بين الضباب

وبين الجدار الحوار، وكيف بلا صاحب ينتهي الأمرًا - أنتبه الآن أنك لم ترمني بحصاة النصيحة، أو تجمع

النورَ في صُرّة، أنتَ أخرجتني من مراياي فأمتثت

الأرض حولي، أسئلة تلو أسئلة، لا طمأنينة بعد، لا كسرة من رغيف الحقيقة..

. ماذا أمامك

ـ إنى أراك..

. أترضى بألا يكون الربيعُ امتدادك.

. في الحقل شوكُ وزهرٌ، وفي الكأس ماءٌ وما لا أرى، أنت أدخلتني في حقيقة ألا حقيقة غير الحقيقة، أنت لغمت فمي بالسؤال، وحين اكتفيتُ استعرتَ من الحرف لي عطشاً لا يهادن، مل يديّ الكلام ومل ، يديّ صاحبي صمتَّة، كيف وسُّعت أعيننا لنرانا ونقبل ألّا اختلفنا ونبقى صديقين؟ هل أدركُ الآن أنك أنشأت في دمنا وردة، روحها الاختلاك؟

٣ - نملة القلب
 تهازك، أم أنت لا تمهلُ
 نهازك، والنهر مستعجلُ؟
 ويكُرت. بل أنت يكر الغياب
 فهل قدرُ أنك الأوَّلُ؟
 كأنك مَنْ أنت، من جمرةً
 تولدت، فاضطرب المنقلُ
 تولدت، فاضطرب المنقلُ

تولدت، فاضطرب المنقلُ
- تأنيت، فاستعجلتني الحياةُ
ولم يدغني، من غد، منزلُ
غلا يقرُّ على موضع
كأن غدا عرب رُحُلُ
مشيتُ على جث في التراب
وما العمرُ؟ قفزة سنجابة غضائقة الأرض باب الحروج ومشيع الكون لي عدلًا فضائقة الأرض باب الحروج ومشيع الكون لي مدخلُ سكتُ فكان سكوتي صدى

لمن لم يقولوا وإن جلجلوا رميتُ لهم خُلماً وانكفأتُ أأحلمه، وهو مستعمل؟ ولكنّ رفّ اليمام اتحني على كتفي، بالشجى يهنلُ تواطأتُ والحزنَ ضد الكلام وإن شابَني قرعُ مهشلُ لعلى تعلمتُ من نملسة تغطيُ الشتاء بما تأملُ بنملة قلبي، أنا أستضيء وما دمتُ أعطى فلا أسألُ

غزة ـ الفلاثاء ١٩٩٧/١٠/١٤

فيبة

هل أنت معي «هنا » أمامي؟ والليل نهارُ فلفل بالعسل؟ هل تُخلُك لي؟ . وليس لي من أملٍ . أم نارك، وحدها ، غوامي؟

> أصطكُّ عَليكِ، أنهب الأرض يَنهرٍ من لهب، وفي حريقي أجلي لا أمثلكُ نعمة السلام

في الجبَّ أنا . . حلار أن تنتشلي والذَّثب يخبُّ في عظامي

فلينكسر الأمان،

السوقُ إلى جوارِنا ، فانتشري في الفاحشِ من كلامها المبتثلِ مُوتي ، احتفلي . تنمَّري، وامتثلى

ولينتشر الجنيّ،
كأن لي قنبلاً في الثلج،
كأن ساحة من قبل
إن شئت خلي، وإنّ.. قنامي
لكنك لاّ.. فأن أنت؟
لم يأتك، في الحريق، صوتي
أهتاج وأنت في حرير الكسل أرسلتك، لم تحاولي أن تصلي كيف العطبُّ ارتدى قرّامي؟ على البوت مقلع مشتعل أم قنبلة من الكلام؟ هل أنت معي، هنا، أمامي؟ أم أنّ.

القاهرة ـ الأربعاء ٢/١٢/٣

وجد

قريب من النخيلُ بعيدُ عن المحارُ لماذا مشى الجنارُ ولم ينته الرحيلُ؟

تأفت. مؤذن الفجر ألقى يد السكينة على جبهة المدينة ونادى: الصلاة خير من النوم، فالنهار سيمضي ولا يلبيك حتى يرى الدليل فهل جنت بالدليل أم القلب في سفينة ورجلاك في مهيل من الرمل والغبار؟

ولو كان فيك نورٌ لقلت انهضي فسارتٌ جبال إلى البحارٌ فهل تشعلُ البخورٌ على حيرة القتيل؟

قتيلٌ ولا ضغينة وظمآنٌ للينابيع في النمعة الدفينة معي دجلة ونيلٌ ولم يرتو الغليلٌ هي الأرض مستكينه ولا موج، لا ضحى، لا مَراس، ولا قنارٌ بحارٌ، بها، أحارٌ وما كنت أستقيلٌ

الرياض ، الثلاثاء ١٩٩٧/١٢/٩

ولا القمر

ـ أعطني يديكً وخذ صورتي من القمر

ـ هل رأيت كيف غدا تحت أرجل البشر؟ ـ وانتبهتُ: موعثنا لم يكن هناكَ، ولم ترضَ أن يكون هنا ـ كلَّ ما أردتُ لنا غرفتان من حجر فاستقال من لحلمي، فجأةً، لنا ، قمرٌ ثم غاب في المطر

ـ إن يغبّ لنا قمرً، فلتجده في صُوري

لم تحباثه في صُوري لا ولا أردت لنا أن تلوب في زيد ِعابرٍ ، بلا أمل، لا مدى، ولا سكنا والغد الذي رسمتَ على الباب، لم يكن غدنا نحن ضائعان معاً، نحن جائعان معاً، نحن ليس في يدنا أن نطير، بعد، معا . المسافة انحسرت والجناح ينكسر تهزج الرياح فلا يستجيب طائرنا أو يصقق الشج والطريق تنحدرُ ـ فلنكن على سفر، قد يحبنا السُّقرُّ . *لم يكن ليعرفنا* . ندَّعيه في خُلُم قادُ خُلْرُنا زَمَنا أعطني يديكَ وخَذ صورتي.. . كفي شجنا

> أمس بوغت القمر لا نحبوم تخدمه لا غيوم تلزمه بارد ، يستقر عليه الظلام والحقر فارغ هناك فلا هالة ولا صور لن يكون منزلنا - كيف؟ أنت قلت مشى فوق سطحه البشر - الذين جُمجمة الأرض تحت ميْرَدهم، والذين أقرئنا رهن أمر أبعلهم،

وحدهم هم البشرُ إنَّ ما يجوز لهم غير ما يحقُّ لنا ثم حين تهزمنا الصاعقات والشررُ والفصول إن شحلت نابها لتأكلنا فاغسلي يديك من الماء، ماؤنا عكرً

واضحكى فليس لنا أرضنا ولا القمرُ..

رام الله ـ الجمعة ١٩٩٨/١/٣٠

النواسئ

«أيا من كنتُ في البصرة أصفو لكم الوذا شرينا ماء بغداد فأنساناكمو جدا »

ولا أذود الطير عن شجر قد يلوت المر من ثمره » أبو نواس

> ماءً بغداد إلى دمعتي، ينتهي حتى يذوب المساءً ماء بغداد ، ولم يُنسني يصرة الحزن، له شجرٌ عائم في الموج والخيلاءً شجرٌ عَلْقَمَ روحي، وما زلتُ عبداً للشجر والوفاءً

> > إنه الموعد لا أيّ ما ءُ تارة أشريه صافيا تارة أشرقُ في عكرةٍ

من رآني ضاحكاً راضيا لم يصدِّنُ غيمة صادقتُني، ولا صبري على هؤلاءً والنواسي، . . . أتادى فلا قلب بهتراً ، فهل من أخبّ تواري، والذي بينهم، في ثيابي، محضٌ شخص كُرة؟ «أنت منهم».. هل سأنكر أنا سواءً في مرايا العباد؟ فحالي حالٌ ضبع القرى، وكُليم المال، والمتمادي، والمنادي، والبطين الشُّرة وأرى والدتى في الإماءُ وأرى خلف البريق الدماء وأمير للؤمنان برش الدناني علی رأس هذی، ويعطى سيقه رأسَ هذا، لهذا أصطفى جبادً مستحيادً، مستقيادً، .. ولا يؤخلُ البنيانُ من عجرة لم يُجبّني ما ۽ بغداد ، ولم يُرو عشباً ضَلَّ في خُلْمي، وتشظَّتُ لغتى فبكى مبتدا العمر على خبرة ريا عدتُ إلى مأمن لم أغادره، وعاد الشتاء والنواسيّ الذي بينهم،

> إنه الموعد، لا أي ما . تارة أشريه صافياً تارة أشرق في عكرة من رآنى كاتباً ماحياً

غائب عنهم إلى حيث لا يعرف الندمانُ عن سقرة

سيرى كم أنَّ لي قلماً لم يخامر غير حيري، قما كل حير في زماني سواءً قلماً من خشب حاد عن طاعة الغابة، فيما دمي يحرسُ الشوكَ على شجرة

> أنا وحدي أفتدي شجراً قد بلوتُ المُرٌّ من ثمرةٍ

غزة ـ الثلاثاء ٢٤/٣/٨٤١

طريق

النماس وقصائد أثريج

عادل سنمود

في القاموس : دُرُكِ : طريق، ركاكِ : طريق مسدود إلى وليد خزندار -1 -إننى، مثلماً تعرف القبرة، كيف توازى، بجناحيها خطوط الهواء، لكى تبقى آمنة، وتتقى انكسار أغنية ... أُعرفُ هذا الطريق إليك: جبلٌ هنا واد هناك وما بينهما غابة من الشجر الذي رافق خد الطفولة ... الطفولة الأولس. أعرفُ، فَيما يدققُني التوجِسُ : كم ينقصُ من رئتي كلما اضطربت. كم سيجارةً أحتاج كي أهديّ ما سوف سدر أنه الحث أعرفُ الباب الموارب، نصفَ إغماضكَ عنى أعرف هذا الطريق كله ... التفاصيل كلّها ...

اليومَ، متكتأ ، كبوذي فقير ، على طعنتي ...

أضلُّ طريقي البك.

- 1 -

كنتَ تدير الرأسَ إلى مخدّته

والكفّ تحت هذا الفم المليء كلاماً غامضاً.

كنت تحمى، في احتمال حضورك،

نافلة وسرباً من عام.

كنت، حين عودتني أنك في الهواء الكريم أمامي، تغيبٌ قليلاً

فألسُ، مثل أعمى، حجمَ فراغك حيثُ كنتَ في مساءات بعيدة،

تقولُ كلاماً ... ترسمُ في الطريق الطويل شجرَ الرحلة. ظَلَالُ خبزنا

وخبرنا وملحنا، فيما الطريقُ المستقيمُ يستدير إلى آخَر مجهوله ِ... فتختفي عنّا لكنني، الآن،

لحنني، الان، نافضاً يدى اليمنى من سلام قديم، تناهضَ عالباً حتى اختفى . . . لا أملك ما يدعو إلى اليأس، غير يأس من حطام الطريق.

الغائب

مَنْ ذا الذي كلما كسترتَ أقلاماً وأنتَ تكتبُه، أشرتَ إليه ...

> فيغدو غامضاً فنمدُّ أيدينا إليه

نحدده اتجاهاً ،

ثم نقولُ: أخيراً سوف نعرفه،

يتعرفة

مِنْ فرطِ التشابهِ بينَ حزنِ غروبه

وبين هذا الحطام!

مَنْ ذَا الذي يلمُ أَشلاءً الزهور، حين اختلط الرحيقُ بالمرَّ من الكلمات، وأنت – مغادراً – ترنُّ في الصمت، يرنُّ الصمتُ فينا جميعاً .. آسفينَ عليك. تركتُ فراغاً، فراغاً واضحاً ، بين الهوا ، الضروريُّ لعصفور، وبين رحلته، وبين إشكال البداية والأمامُ!

من ذا الذي يحسدنا بُغتكَ على صيغة الحبّ، على سور عزلة المنفيّ، على تآخي كلّ أضاد الحيّاة. على خلرّ النارّ من لهَب؟ من ذا يصوغ بَعْتكَ لؤلؤاً من علم ... كأنك.

> حينٌ تروخ من هذه الدنيا ، قد أُخذتَ ، في يديك ، فيما أُخذتَ . . . كلُّ أروقة الكلامًا ،

. مَنْ ذَا الذِّي يقول: عُدْ. مدركاً أنك لا تعودُ من تلقاء يأسكَ، شاهداً على انطباق السماء على الأرض، باباً خلف باب

شاهدا على انطباق السماء على الأرض، باباً خلف باب خلف باب ... فيها ذهوُّلك يشطُّ، وهو الدليلُ على أقصى الغباب، وليس الدليلَ على حضورِكَ، ذاتَ يوم، غماماً أو على شكلٍ غمامًا

غب إذن ...

أيهَذا الذي سوف نذكرة، كلما على كرسيّه، رفّ الغبارُ حزيناً على غبار قديم ... أيهذا الذي سوف نذكره كلما كانّ المطامُ الذي يدلُّ عليه، في زهرِ المكانِ ... دليلاً على مجد المطامُ؛

الثعاس

و الحب يعيننا أبرياء ،

حينَ فاجأ الرملُ قدميكَ، بما فيه مِن ذاكرةِ الملحِ والشمسُ.. ابتسمتِ للشمعةِ التي انطفأتْ، منذ شمسِ صغيرة فيك.

لم تُكوني على مَقربة من العنق الذي يوازيك في الرحلة، أمام شيء يهاجسُه، منذ أقمار عديدة فيه.

حينَ مدُّ إلى الزرقة لسائه الفضيُّ، أفاض حمامَه، وأطلق نوارسَه الحائرات، متجاهلاً كعاشقٍ خائب خَيْرَ انتظارة.. أيُّ اليمام يمامُ البريد؟؛

عُدا، ذاتَ عَلَطَة، ستكُونين فيه... في قامته مثل آبرة النحل في عسل جَقَفَتْهُ الشمس، أو يكون في يدبك الحص الذي كان أصدافا، قبل أن يخرج مندفعاً إلى المجهول، من البحر. قد أتى طائعاً للتلامس في الزوايا الرخوة، محمناً في ذكورة الصخر، ملائعاً ما يتبغي من اتجاه يديه لكي تنظوي، هادئة، على صدره أنشى الأغاني.

قد أتى في ذاكرة المجيء الحرَّ للمنتظرين أيُّ شيء.. فمهلاً: قلبُهُ معلقُ كسرطانِ البحر على منقار، وهو الآن وعنهُ ما مُ. يداهُ راكعتَان في الرمل، كالطيور التي تعبتُ في مواسم الهجرة من عبور البحرُ.. وهو الآن في استراحة الصامت الفرّ، في نقاهة من بريد يديهُ اوقوسه عكارةُ لنهك فيه. رعا يغفو بعد جرعة الشم على الشاطئُ رعا يصحو في مُسازلُ ارتبكتُ فيها خطاهُ إلى مصدر الفليان في الكونُ اقد يتفادى ارتطاعه العبثيُّ بالأشياءِ التي ألفتُ ما حوله من قصب حزينْ، أو يتفادى ما في المرمن حبقِ النوم الطويل العسيرُ.

ربُما يكونُ في وجههِ، أخيراً، هدوءُ أخيرُ.

[يائساً، أو حزيناً. راجياً أو مريحاً]

لكنه، مطيلاً رواق جرعته، فانزاً بالإيابِ إلى مطلق وحمته، واصلاً إلى تلامس فيراته مع الأرض... ينعشُ مرة أخرى.

تنعسُ فيه البسالةُ الأخيرةُ

رماد تبغه

نومُه الأبديُّ في مرايا غرفته.

مكانٌ قسوته وشعائرٌ وحدته...

منمنمائه علَى طاولة، ما انفك يزيّنا بهبائه، لكي تقولَ جيّداً، كيف يصيرُ نومُه أبيضَ أزرقَ، ظلالاً كما في الفموض الجميلٌ.

فربماً يصير نومُه نعاساً جليلًا!

النجوم...

« يُقال أنَّ مَنْ يعدُّ النجوم يُبتلي بالثآليل »

التجوم

وهي تشبة الأيام التي كانت سعيدة

ذات يوم،

والسماء للتي حفظت تواريخ السعادات مضيئة وواضحة.

-سيد- رو-سد والشرّ . . .

البشرّ، وهم يصعدون واحداً تلو آخر

إلى السماء غالباً.

النجومُ التي تمد جناحَها إلى روح جميلة ما على الأرض،

لتلمس خاها الباكي

والروعُ الجميلة،

وهي تغدو في السماء...

نجمة بين النجوم.

النجومُ التي بلا عود تغطينا على أسطحة الأعمارُ

في كروم العنب...

النجوم... النجوم

ها نحن، في مقتبل اليأس،

نخطئ، مرة أخرى، ً

نى عدّها...

فتغزو، مرة أخرى، أصابعتنا

ثاليلُ ناعمة

من الماضي البعيدا

دراسات

إحوار الفراط، المتناهيَ واللامتناهيَ فيَ رواية المطلق

فيصل دراج

كان يجيال الصين رجل مشغول يتحطيم الأحجار، وكانت عيناه تلرفان الدمع على الثرى، وكانت دموعه تتساقط على الأرض يغزارة، ثم تتحول الى حجارة، ... قريد الدين المطار -- منطق الطير --

عرفت الثقافة العربية المعاصرة مفكرين كُثُراً انصرفوا إلى القضايا الفكرية، وعثروا على فرصة سانحة كتبوا فيها رواية أو أكثر، دون أن ينعموا بلقب الروائي أو يتطلعوا إليد. كتب محمد حسين هيكل، رغم شراغله الكثيرة، «زينب»، وأضاف إليها شيئاً مجتزاً القيمة، بعد عقود. وجرب طه حسين حظه في «دعاء الكروان»، وغيرها، ولم يحلم أن يكون روائياً. وأعطى العقاد يتبعته «سارة»، وظل يتنقل على مواقد المعرفة المختلفة. ولم تجانب الغواية المازني وغيره، وصولاً إلى مفكر لامع الأسئلة وعميق الأجوية؛ هو عبد الله العروي. حاول هؤلاء جميعاً الكتابة الروائية، وظلوا واقفين فوق أرض كتابية أخرى، لها من الأسئلة ما هو مغاير لأسئلة الرواية ومختلف عنها.

على أرض أخرى وفي زمن آخر، يقف إدوار الخراط، مرتكنا طموحاً متوثراً دائم الخضرة، ساعياً إلى امتلاك صفة الرواثي والمفكّر على السواء. فهو يكتب الرواية ويكتب عن شروطها، ويجاول الشعر ويعطي فيه تولاً، ويخلق القصة القصيرة ويضيء قراءتها، ويقلّب النقد بين أصابعه حذفاً وإضافة، ويجمع هذا كله وهو يشرح معنى الإبداع ودلالة الحداثة. والرجل، فيما يفعل، مجتهد وفاتن في اجتهاده،

كأغا سكنته روح موسوعي قديم. بألف الرسم، ويأنس الى الموسيقا، ويستضي، بالتراث، ويجد من الوقت ما يحاور به الشباب، ويكون أكثر شباباً. والرجل، في ما يفعل، جدير بالإعجاب وحريّ بالتقدير وقمين بالإكبار، وإن كان، رغم ثقافته المترامية، ينسى أشباء كثيرة، أو يتسلّل النسيان إلى ذاكرته، وهو محاصر بكثرة الأسئلة.

وذاكرة الخراط، وهي صادقة في ما تفتش عنه، مسكونة بسؤال جوهري ثقيل الأجنحة، سؤال لاعج يخترق صفحاته الوليدة والمتوالدة، هو: تجديد الكتابة الأدبية العربية. والسؤال مشروع ونبيل، وإن كان بخار الطموح العارم بلف الرجل وبثقل عليه الرؤية، فيظن أنه وقع على مهمة لم يلتق بها غيره. ولذلك لا يرى الخراط، وقد حاصره طموح حارق البخار، جهوداً سيقته، موزّعة على أزمنة مختلفة، مرّ فيها سريعاً ولم يبصر شيئاً. منذ عقود عدة، ولم يكن الخراط قد ألفَ شوارع الإسكندرية بعد، كتب محمد حسين هيكل أشياء مفيدة، جمعها في كتاب عنوانه: «ثورة الأدب - ١٩٣٣ ». وكان في الكتاب، الذي يعطف فيه هيكل ثورة الأدب على ثورة ١٩١٩، أمور كثيرة، سيصوغ بعضها الخراط، وعلى طريقته، في زمن ابتعدت فيه الثورة الأولى وتقرضت الثورة الثانية المنتسبة إليها. يقول هيكل: «لقد انقضي عصر المقامات والترسل في نظر هؤلاء المجلدين فلا بدّ من صورة جديدة هي صورة الأدب القومي الكبير ...»، و«إذا كان الأدب القديم مرآة للعصور التي يثلها في تصويرها للحياة وجمالها وكأن ذلك مما تجب دراسته لكمال ثقافة الأديب، فهو وحده لا يكفي لكمال الأديب ...»، وولكن اللغة كائن حي يجب له دوام التعهد، وتعهد اللغة في ناحية الأدب إغا يكون بدوام صقلها لتزداد رقة ولطفاً، ولتكون موسيقاها مما يصلها بالأدب صلة وثيقة ويجعلها أكثر من كساء لد ... »، و«أن تربيتنا وتهذيبنا لم يعدا كثرتنا لهذا التأثر الفردي والإحساس الذاتي، فهما لا يرسمان أمامنا مختلف صور الحياة، بل هما بجيئان بصورة الحياة مصبوبة في قوالب قررتها الجماعة من عصور سالفة فيطيعانها في حسُّنا وفكرنا طبعاً يقيدهما بهذه القوالب ويكرههما على الخضوع لها والإيان بها «١١١.

يتحدث هبكل، بلغة واضحة وموجزة، عن القديم والجديد والمعرفة المفلقة والمعرفة المفتوحة واللغة المتكسة واللغة الحية، وعن الإحساس المستلب وموسيقا اللغة، وعن قوالب الجماعة الناشرة للإذعان والواجب كسرها. ولم يكن هيكل، رغم ريادته اللطيفة، صوتاً يتيماً لا ظهر له ولا أنصار، فبعده وإلى جانبه، جاء المازي والعقاد الشاب وطه حسين، زاجراً الراقعي، وعبد الرحمن شكري وعادل كامل في مقدمة كتابه والمليم الأكبر» ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض في وبلوتو لاند»، إضافة إلى صفة أخرى وقف قوق مهادها وغربال» ميخائيل نعيمة وصوت جبران الصارخ نقاء ودسريال» أورخان ميستر، وصولاً إلى كتابات أدونيس وغيره. لكن الخراط، الذي خنقه هواء الهزعة وهو يتمرد عليها، يُعرض عن كل صوت سبقه، كما لو كان بدءاً ولا بدء إلا به، وكما لو كانت الجسور وهو يتمرد عليها، يُعرض عن كل صوت سبقه، كما لو كان بدءاً ولا بدء إلا به، وكما لو كانت الجسور التجديدية السابقة قد تفوضت غباراً متلاشياً، لو كان النسيان غباراً لكانه، بلغة الراحل الهازل إميل

طقوس الحساسية الجديدة

يُكْمل إدوار الخراط جهود سابقيه ويَجبُّها في آن، في صياغة تحلم بالتجاوز وقارس النسيان. يكملها عارفاً ومجتهداً، ويَجبُّها ، دون أن يدري، لا بسبب معرفة تنقصه، بل بسبب انفعال طليق السراح، يحتاج إلى ما يشرحه. ويعطي اجتهاده الذي لا يتجاوز غيره، لأن الاعتراف عا سبق شرط التجاوز، صفة أولى، تتناتج عنها صفات لاحقة: والصفة الأولى، التي نسبت هيكل ولويس عوض وما بينهما، هي: الحساسية الجديدة، التي تستولد من ذاتها أسماء آخرى، فتكن «الكتابة عبر النرعية» مثلاً، التي قد تحيل، رعا، على الأنواع الأختراق والمناهمة بلغة أخرى، تنظوي الحساسية الجديدة، قب النص واللغة والفن تنظوي الحساسية الجديدة، في علاقتها بالرواية، على مقولات عديدة، قس النص واللغة والفن والحلااثة والقارئ. مقولات عثلتة في حاضر مطلق، والحلااثة والقارئ. مقولات مثلاث يذاتها، عارفة أنها تؤسس لنص جديد ورواية جديدة في حاضر مطلق، لأن ماضيه واهن كخيط العنكبوت. نقرأ في كتاب «الحساسية الجديدة»: «وإلى الحساسية التقليدية ينسمي مشاهير الكتّاب المصرين والعرب على تراوح تقديراتنا المكنة لقيمتهم الفنية، وهم الذين واستولوا» بمعنى من المعاني على السلطة الأدبية في ساحتنا،، والذين حملوا، بكفاءة متفاوتة، عبه مرحلة «الواقعية» الارحلة، لعل معظمهم الآن قد نسيته الذاكرة الأدبية في هذه المرحلة، من الكتّاب الأوساط، أو الأكفاء، في هذه المرحلة، لعل معظمهم الآن قد نسيته الذاكرة الأدبية »".

يثير قول الخراط، وهو من دعاة الحوار والتسامح، أفكاراً متقاطعة، تَتَكَثُف في كلمات ثلاث، هي:
الشهرة، الاستيلاء، النسيان. فدعاة الحساسية التقليدية، التي زعزعت مياه الحساسية الجديدة دعائم
منازلهم، ظفروا بشهرة ليسوا جديرين بها، أي اختلسوا الشهرة من آخرين أكثر جدارة. غير أن القول الذي
يطري في ثناياه المزخرفة نجيب محفوظ ويوسف إدريس وحنا مينة، لا يتهم كتابات ونفدت » حساسيتها،
بقدر ما يتهم جمهور القراءة بنقص الحصافة، لأن الشهير، بين الكتّاب، هو الذي يتّقق القراء على جدارته
بالشهرة.

بيد أن الخراط، الحالم بقارئ حميم، ينمسى القارئ، الذي يُشْهِر من هو جدير بعدم الشهرة، ويتهم الكتّاب الذي اشتهروا، ذلك أنهم «استولوا» على شهرة ليست من نصيبهم، انتظرت صابرة مَنْ «حرّرها» وأعادها إلى أصحابها الأصليين. تفضي الكلمتان السابقتان، والعدالة فاصل بينهما، إلى كلمة «النسيان» المتظرة. فمن جاءته الشهرة غصبًا ترحل عنه راضية، متيحة له «الذاكرة الأدبية»، أن تمنح منزله لساكن جديد.

ومع أن الخراط، وهو عقل نبيه أكيد، يمو كل كلمة بأخرى، فإنه يضيق أحياناً، بالمحاة المتناوية، معطياً قولاً واضحاً لا شقوق فيه، كأن يقول: «إن الحساسية التقليدية في نهاية التحليل، هي رافد من روافد السلطة في «الواقع»، ولنستخدم هذا المصطلح، بوصفه نظام القيم السائد، على المستويات الاجتماعية والثقافية ... "". تذهب الجملتان الأخيرتان إلى اختصاص المحاة المتناوية، تاركتين الواضح

مرتاحاً في مكانه، يستدعي سلطة تصنع الكتابة، وكتابة تنصاع إلى السلطة وتشتهر، ولأن حق الكتابة يهزم باطل السلطة، يكون على الرواية التقليدية، مرغمة، أن تحمل غثاءها وترحل، تاركة مواقعها لرواية تعايرها في الصفات، بابها الذهبي هو: الحساسية الجديدة، قبل التعرف على أسرار الحساسية الجديدة، تعايرها في الصفات، بابها الذهبي هو: الحساسية الجديدة، قبل التعرف على أسرار الحساسية الجديدة، تسمح النظرية لنفسها أن تطرح سؤالاً مألوفاً، هو: كيف يكون بإمكان الحساسية الجديدة، إن كانت فيه، طالما أن ما قبل الواقعية، أدبياً، شرط لولادة الواقعية وأن البنيوية شرط نظري لازم لنهوض ما بعد البنيوية؟ فالنظرية الجديدة لا تتجاوز نظرية سابقة عليها إلا إن كان الذي سبق، يحمل إمكانيات نظرية تسعف على تجاوزه. يكتنف إشكال الخراط، والحالة هذه، التباس لا هروب منه، قوامه ما يلمي: إما أن يكون على حساسيته أن تتكئ على أدب سلبته السلطة حساسيته، رغم جهود قلة غامرت بدوافق أن يكون علي حساسيته، أن تستنيم إلى التوليد الذاتي، أي الحلق، وتكتفي به. يوافق الحيار الثاني المنطق الصائب، وإن كان يحذف من الحساسية النعت الذي يليها، لتصبح: الحساسية فقط، بعد أن تبيئ أن الرواية التي سبقتها كانت قليلة الحساسية.

اتكاء على اجتهاد يؤرقه طموح جميل، يعطي الخراط، مغتبطاً، تعريفاً لنصد الروائي، ناسياً، في غبار الاندفاع الصادق، أمرين، أولهما: أن تعريفه المجزوء موجود، وبلغة في تناول الجميع، في نصوص مدرسية، تتحدثت عن تبار اللاوعي وعن الرواية النفسية واللغة المندفعة تلقائياً... وثانيهما، أن ما يقول به، وبشكل مجزوء، يوجد متماسكاً في روايات عربية كثيرة. وإلا فكيف يصنف رواية «عودة الطائر إلى البحر» لحليم بركات و«تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم و«ما تبقى لكم» لغسان كنفاني و«ثرثرة فرق النيل» لنجيب محفوظ و«الشعس في يوم غائم» لحنا مينة و«موسم الهجرة الى الشمال» للطيب

صالح، بل كيف يتعامل مع دصراخ في ليل طويل» التي كتبها جبرا إبراهيم جبرا عام ١٩٤٦، وطبّق فيها، وليس بشكل مجزوء، منظور رواية تبار اللارعي، كما ألح إلى ذلك الراحل النبيل علي الراعي، منذ سنين طويلة؟ كتب بعض الروائيين العرب، منذ زمن، ما يُبَشَّر به الخراط اليوم، دون أن تتزاحم على أبواب أقلامهم، تعابير الإستشكال والمداهمة وتهديد البنية السائدة، التي ترد إلى أهازيج الكلام وتتطامن، طائعة، أمام المفاهيم النظرية، بالمعنى النبيل للكلمة.

تعايث النص الجديد لفة لا يكون إلا بها، ولا تكون على ما هي عليه إلا إذا حايثها نبض النص، لتكون صورة عنه وتجسيداً له. لفة تقوّض السائد وقتهن القواميس الصامتة وتستنفر إمكانياتها المختبئة، متحولة إلى لفة متعددة الأطياف ومتنوعة الأقمطة، يعلن كل قماط عن وجه لها لا يرقد في المفتبة التقاط الآخر. يقول الخراط في وأنشودة الكثافة»: وهنالك عندي فيما أظن سواء في اللغة أو في التعبة النتيج الفتية كلها تلك التعددية التي تقطمع إلى الانصهار في كل متماسك، ليس أحادياً أي منولوجياً، بل متجاوزاً التكاثر ومحتوياً إياه». ويقول في: «مهاجمة المستحيل»: وهنالك أيضاً الوجد باللغة، لا بما أنها لفظية ظاهرية فقط، بل بما تتضمنه من بنية موسيقية ومن نسيج صحري موسيقي، محاولة الغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية في الحس...» (١٠) إلى أن يقول: وإن اللغة عندنا، بطبيعتها، وبأصولها، وكما تجري بذلك التقاليد الألفية، لغة إلهية، لها إذن خصيصة القداسة، سطوتها كاملة وثابعة إلى الأبد. ذلك تراث فادح الثراء، لا يكاد يطاق. وإذن فإنني أسعى، دون أدنى تنازل وبحرية أربدها أن تكون كاملة (هل يكن أن تكون؟) إلى المفاظ على هذا الشراء الفادح، وإلى مصارعته معا... "(١٠)".

يقول الخراط في اللغة، وعلى طريقته، مديحاً متوالداً، قوامه الوجد وجوهره الشفف حالماً بملامسة الإلهي، واللغة إلهية، أي حالماً بخلق اللغة قبل استعمالها . وينطلق، فيما يفعل، من فكرة صائبة ونبرة، ألمج إليها في كتاباته المتواترة، تقول: في مواجهة امتهان اللغة العربية، في السوق والإعلام والكلام اليومي، يكون على الأديب أن يصون اللغة، كما يجب أن تكون، في إبداعه الأدبي. كأن الكتابة مرآة اللغة في ذاتها ، بعد أن مرقق الحياة البرمية البليدة أوصالها إلى مرق متناثرة. لكن الفكرة المشرقة المدافعة عن لغة أكثر إشراقاً، كما جُهاد الخراط في تخليق لغة نقية هاربة من القواميس الغبرا م، تصطدم دائماً بما عليها أن ترتطم به. فآفة النسيان لا تبارح مكانها ، والمبالغة في القول إلى حدود الإفراط والتغريط حاضرة أبداً.

يُوكد الخراط على تعددية المستويات في اللغة، ثم يُرخل التأكيد، بعد القيام بدوره، إلى منطقة عذراء سعيدة، تحتفل بلقاء اللاوعي واللغة. والأمران صحيحان، لو اختصر القول فيهما ولو خلع عنهما ضجيج الاكتشاف. فاللغة المتعددة المستويات أعطى فيها باختين قولاً مسهباً في بداية الربع الأول من هذا القرن، حين كتب «الماركسية وفلسفة اللغة» ووشعرية ديستويفسكي»، وكلاهما مترجم إلى العربية. أمّا عن علاقة اللاوعى باللغة، فقد شغلت الفرنسي جاك لاكان ومدرسته فترة طويلة من الزمن، بدأت منذ

الخمسينات على الأقل. إضافة إلى السرياليين، المأخوذين بالحلم وباللغة المتدفقة، الذين ينتسب إليهم الخراط بعد أن يُنسبهم إليه أولاً.

ينطوي النسيان، الذي يترك باختين ولاكان إلى مصيريهما، على وجه آخر، يرى ما يود أن يرى، ويظن أنه رأى الأشياء قاطبة. فاللغة الروائية، التي يعتقد الخراط أنها جاح إليه والناس نيام، متحققة، وبأشكال لا متكافئة، في روايات عربية ظهرت، قبل ظهور: ورامة والتنين » بزمن طويل. فاللغة ذات المستوين موجودة في وتلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، حيث لغة البرح الطلبق الصامتة تجار لغة برقية تحتج على الواقع وعلى اللغة الصارمة التي تجثم فوقه. واللغة الكثيفة في إشاراتها حاضرة، وكما بيئت خالدة سعيد، في وما تبقى لكم» لفسان كنفاني. ولا أظن أن نجيب محفوظ في ومرحلته الفلسفية»، كما يقول محمود أمين العالم، كان يسوق إلى أوراقه لغة من حطب. والعمل في اللغة، أو إقصاء اللغة التقليدية إلى أرض بعيدة، ليس غائباً عن كتابات جبران، في زمن، ولا عن روايات حيدر وإميل حبيبي وجمال الفيطاني ومحمد البساطي وغيرهم، في زمن لاحق.

وواقع الأمر أن إدوار الخراط، المفتون باكتشافات جديدة مكتشفة في زمن قديم، لا يميّز بين أمرين، هما: امتلاك اللغة والانبهار باللغة. والأمر الأول شرط بديهي لكل من راودته الكتابة، منذ أن نقض محمد المرياحي لفة المقامة وهو يضع كتاباً في التاريخ، وصولاً الى الجغرافي النبيل جمال حمدان، الذي روض اللفة الجغرافية وأدخلها إلى ردهات الأدب. والأمر الثاني، وهو من ظلال الصوفي الذي يرى ذاته ظلاً للسماء، ليس شرطاً للكتابة الروائية، إن لم يكن غيابه الشرط اللازم المطلوب، لأن الرواية تكتشف تعددية اللفة وهي تسائل تعددية الحياة اليومية.

ولعل الخراط، الذي يكتب منبهرا وينبهر كاتباً، يصل، ويسبب من سطوة الانبهار اللغوي، إلى موقع رواعلى الخراط، الذي يكتب منبهرا وينبهر كاتباً، يصل، ويسبب من المراكز ولا تأس إليها. يترد الانبهار روائي، يلتيد كثيراً دون أن يلبي، بالضرورة، لغة روائية تهرب من المراكز ولا تأس إليها. يترد الانبهار باللغة إلى تعيين الناطق بها مركزاً مطلقاً لذاته ولغيره، تحتكم إليه العلاقات ولا يحتكم إلى أحد، مركزاً يقوض الحوار اللغزي، الذي هو مبتدأ الرواية وخيرها. والأمر هذا يفصل بين الصانع اللغزي والروائي، إذ الأول يُمركز اللغة في مركز لغوي يطره ما عداه، وإذ الثاني يتقاسم اللغة على مائدة دنبوية مع آخرين، فيكمل كلامهم ويتيح لهم أن يكملوا كلامه. تصبح الرواية، في تصور يتنافس فيه الاستلاك والانبهار اللغويين، أسيرة لصناعة لغوية، تأسر صاحبها ومن ينطق باسمهم، وتتحول إلى ذريعة شكلائية ينشر، من فوقها، الصانع اللغوي فصاحته على الملأ. ولذلك، فإن رواية الحراط لا تحيل على نظريات الرواية، وهي تطرح أسئلة تشبه الأسئلة، بل تحيل على الأسلوبية، إن صح القول، التي يكنها أن تقصل، نقدياً، واللب متعددة.

وسواء كان الخراط صانعاً لغرياً، يرد بإخلاص كبير على امتهان اللغة في الحياة اليومية، أم كان روائياً، يرى في «رامة والتنين» ولادة جديدة خالصة للرواية العربية، فإنه يستدعي، في الحالين، تصوره الحاص به، لذلك الشيء المنير المظلم الذي يدعى بـ : «الغن»، في لحظة، وبـ «الابداع»، في لحظة أخرى. يتجدث عن تجربته الفنية في كتابه: «مهاجمة المستحيل» فيقول: «إن الطفولة أو المراهقة، وحكاياتها، وأحاسيسها لا تُبعث هنا باعتبارها ذكريات، على العكس قاماً، هذه إيداعات جديدة (وليست إعادة إيداع) تطمح إلى قهر سطوة الزمن، إلى تحطيم طفيانه، وإلى تجاوز الزمنية ذاتها هذا، يكن أن نترجم إبداع) تطمح إلى قهر سطوة الزمن، إلى تحطيم طفيانه، وإلى تجاوز الزمنية ذاتها هذا، يكن أن نترجم بدأت منها دلالة لم تكن فيها، تنقلها من حيّز زمني مغلق إلى فضاء زمني آخر لا جدران له. وتقول الثانية، وهي مكتلة للأولى: إن كتابة تعكس المادة الخام التي تعالجها، دون انزياح أو مفايرة، قوت قبل أن تبدأ، لأنها تستسلم للزمن العارض ولا تقاوم طفيانه. والقولان، رغم بطر اللغة، صحيحان، وإن كان الجراط ينادي، مسرعاً، على مقولة المطلق، التي تزامل الصوفي وتلازمه، دون إكراه أو مشاحنة. يقول الحراط ينادي، مسرعاً، على من خلال ما سيق، أن هناك أولاً نزعة عندي نحو الشمولية، أو سعياً نحو ويقدة كاملة، أو رؤية كاملة، بحيث لا يجوز الجزئي على العام، ويحيث يرتبط النسبي بالمطلق... هذا ويقول في «أنشودة الكثافة»: «الرواية في ظني خبرة من خبرات المرفة الكلية، أتصور أنها في تحققه الكلمل سعي نحو حقيقة كاملة. هي بالطبع مهاجمة المستحيل ... ه أن : «الفن في ظني، خبرة من أعمق الكامل سعي نحو حقيقة كاملة واقعنا كالحلم ويا بل معرفة كلية، ومشاركة حتمية، على مستوى «حقيقة» إنسانية شاملة، وتحقق فريد خبرات السعي إلى معرفة كلية، ومشاركة حتمية، على مستوى «حقيقة» إنسانية شاملة، وتحقق فريد لطاقات الإنسان... ولكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سرأ... هنات الإنسان... ولكن وسائله وأدواته ما زالت وستظل سرأ... «"أنا."

تقدم السطور السابقة صورة، صادقة في صفائها وصافية في صدقها، عن فنان يتوق إلى القيض على
«الحقيقة» الكاملة. والصورة شفافة ونظيفة لا تشكر من شيء إلا من كلمة صغيرة وكبيرة هي كلمة:
«الحقيقة. ومع أن من حق الخراط، وهو صادق في أشواقه ونبيل في ما ينطلق إليه، أن يحزج الأزمنة
ببعضها، وأن يضع الروائي في جيب الصوفي المأخوذ، وأن ينتظر الأنوار من صفوف الكلام، فإن ما يقول
يد لا يستقيم مع الروائي وفي جيب الشوم الروائي. فالرواية، في تاريخها الكوني الطريل، لا تبحث
عن المطلق، بل عن الجهات التي تجعل المطلق عصياً على الوصول. بل يمكن القول: إن بطل الرواية هو ذاك
المفترب الذي هجره اليقين، والذي أيقن أن اليقين لن يعود إليه أبداً.

يشد الحراط الرواية، دون أن يعري، إلى أزمنة فارقتها منذ زمن طويل، إن لم يكن ذلك الفراق، الذي يشد الحراط الرواية الحديثة. فتعابير الشمولية والكلية والحقيقة المطلقة والرؤية الكاملة والتعقق الكامل ترتبط بأزمنة اللاهوت، أو بأزمنة العصور الوسطى، التي كانت تلغي الإنسان المشخص والتعقق الكامل ترتبط بأزمنة اللاهوت، أو بأزمنة العصور الوسطى، التي كانت تلغي الإنسان المشخص بكلمة مجردة. وبهذا المعنى، فإن الخراط، المأخوذ بالمطلقات ويأشواق المتصوفة، يرى في الرواية الاهوت جديداً، يقف فوق المعارف والعلوم، لأنها في الاهوتينها تُعرض عن النسبي والجزئي واليرمي، وتنفتح على سماء زرقاء مأهولة بأطيط الملاككة. ولا يحتاج القول إلى سند كبير ليعلن أن زمن الرواية هو زمن المتعدد والمنتزع والملتبس والمتحول والمتغير، أي كل ما يعلن عن هشاشة الإنسان ورخاوة مواقعه، وأن الإحاطة بالمونة المكتملة واليقين المنجز والحقيقة التي لا ثقوب فيها، تحتاج إلى كتابة أخرى، لا ضرورة

لاكتشافها، لأنها مستقرة في الكتب القديمة.

يربط الخراط، وقد استبئت به اللغة، بين الرواية ووعلم العلوم» فيوكل إليها البحث عن المطلق وعن المعلقة وعن المعلقة وعن المعلقة بكلامه، المعرفة المطلقة. لكنه ينسى، رعا، أن «علم العلوم»، الذي ينادي على المطلق ولا يكترث المطلق بكلامه، هو تعريف اللاهوت في المصور الوسطى والنص الديني في زمن السيطرة العثمانية ومشتقاتها، ولذلك لم يكن للرواية مكان في زمن المطلقات، بقدر ما كانت «الرواية» صورة عن كلام العوام المبتذل في الأيديولوجيا العثمانية ومشتقاتها، وقد يقال إن إدراج النص الصوفي، وهو بحث عن المطلق، تجديد للكتابة الروائية وإخصاب لها. والقول صحيح، وهو ما أنجزه جمال الغيطاني، حين أدرج النص الصوفي في التاريخ، أي قرأ النص الصوفي من وجهة نظر الرواية، لا العكس.

لا تبحث الرواية عن المطلق، بل تجعل من ضياعه موضوعاً لها. فهي من الإنسان المغترب تأتي وإلى الإنسان المغترب تأتي وإلى الإنسان المغترب تأتي وإلى الإنسان الغريب تعرد، مترجمة ضعف الإنسان في وجود لم يأت إليه طائعاً، وهذه الترجمة تعطي الرواية حالتها، وتزويها بوسائل وأدوات لم يطرق بابها اليقين أبداً. حين يتحدث الخراط عن الحداثة تعذى: «أما المحداثة فهي قيمة في العمل الفني تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ "^(۱۱) أو قد يقول: «الحداثة عندي... هي قيمة التساؤل المستمر. الحداثة عندي مرادفة للأصالة. ويا للغرابة»، إلى أن يقول، وقد تداعى أمام سيرلة اللغة، : «الحداثي هو، من بين نتاجات الحساسية الجديدة ما يظل متمرداً داحضاً، هامشياً، ومقلقاً، يسعى إلى «نظام» قيمى صعب التحقق... «^(۱۲).

يحتاج الخراط، وهر عاشق للمغايرة، إلى قاموس خاص به، فما يقول به لا يأتلف مع الشائع والمعروف، حتى لو أسندته معرفة رصينة، فالحداثة هي وقيمة»، والحداثة هي والأصالة» والحداثة هي المساسية الجديدة»... كل تعريف يغوي بحوار ومساحة، لولا أن اللامألوف، الذي يسكن خطاب الحراط، يَحضُّ على مقاربة سريعة. فالحداثة، أولاً، ليست قيمة، إنها منظور يغرّق بين المتغيّر والسريع ليراط، يحضُّ على مقاربة سريعة. فالحداثة، أولاً، ليست قيمة، إنها منظور يغرّق بين المتغيّر والسريع في تغيره والكابت والبطيء في تغيره، أو الذي يقارم التغير ويستعصي عليه، أي أن الحداثة ترد إلى التاريخ لا إلى فلسفة الأخلاق. وانتساب الحداثة إلى تاريخ، لا يكفّت عن التغير، هو الذي يؤكّدها حداثة أصولها، كما لو كان الأصول في آن. ولذلك، فإن المنظر التقليدي لا يتعامل مع ظاهرة إلا إذا آب إلى أصولها، كما لو كان الأصل في آن. ولذلك، فإن المنظر الحداثي الذي يقرأ الظاهرة انطلاقاً من زمانها الحاص به، كما لو كان الأصل قبل الأصل من الأحل طمائة تعقيمة. أما التعريف الأخير فهو الأكثر غرابة وتلفيزأ؛ كيف تكون الحساسية الجديدة، إن كان لها معنى، معياراً تقاس الحداثة به، إن كانت هذه المساسية، وكما يعلن الخراط في صفحات كثيرة، بدأت في التكرّن في نهاية الستينات، إلى أن يقول، في على الولادة في بعلية السبعينات، إلى أن يقول، في على الولادة في بعلية السبعينات، إلى أن يقول، في على الولادة في بعلية المساسية الجديدة وأعلى المترافة على الولادة هي الأصالة، فما هي قيمة وأصول الحساسية الجديدة والقصيرة العماسية ذات والعمر القصير» إن كان التشركرة وإذا كانت الحداثة هي الأصالة، فما هي أصول الحساسية الجديدة والقصيرة العمر» إن كان التشركز

اللفظي يَجُبُّ قول الآخرين، فإن «رامة والتنين» تجبً ما جاء قبلها، وتنصَّبُ ذاتها بداية أصلية للرواية العربية والقصيرة العمر».

كان آلترسير، الحالم بعالم إنساني لا سلطات فيه، عيرٌ بين الكلمة والمفهوم، حيث الكلمة تساوي اسمها المعدود الحروف لا أكثر، على خلاف المفهوم الذي يحتقب أسماء كثيرة، تشرح الظواهر وتكشف عن سببيتها وتضيء الأسباب التي أسعفتها على الظهور، وتلك الأخرى التي تأخذ بيدها إلى الضمور والتلاشي، والكلمة تنتسب إلى كلام فردي، والمفهوم ينتسب إلى تاريخ نظري طويل، يفيض على الأفراد والكلام الفردي،

أخذ الخراط، في «نظريته» عن «الحساسية الجديدة»، بفلسفة الكلمة المتفردة التي لا تذهب إلى المنفوم، والتي لا تذهب إلى المفهوم، ولا تدعه بأتي إليها. وسواء كان ما يقول به كلمة أنيقة أو مفهوماً نظرياً وافر الصحة والعافية، فإن روايته، وهي عارسة للقول، تشرح دلالة والحساسية»، ذلك أن الممارسة تعطي القول النظري صياغته المقدقة.

رامة والتنين : البحث اللاعج عن المطلق

جاء في «منطق الطير» الحكاية التالية: «كان أحد الحراس عاشقاً ولها، لا ينام الليل ولا يقرً له قرار في النهار، فقال صديق حميم للعاشق المسهد: يا من لا تنام، لتنّمَ في النهاية لحظة من الليل. فقال في النهاق المتعرفة من الليل. فقال (العاشق): لقد أصبح العشق قرين الحراسة، فكيف ينام من له هذان الأمران؟ ومتى كان النوم بالحارس لاتقاً، وبخاصة إذا كان هذا الحارس عاشقاً؟ فإن كان الإنسان يخاطر أبداً، فكثيراً ما يدفع كل أمر الإنسان إلى أمر آخر، وكيف أستطيع النوم على أحدا ١٩٥٥.

ما يقول به الصوفي فريد الدين العقار حكاية يعيش معناه الخراط في رواية. يترزّع العشق على حكاية لا تستنفده وعلى رواية لا تطال منه القرار، فالعشق تجربة تعاش ولا تقال مفرواتها: مكابدة ومجاهدة وإشراق حارق ولوعة متجئدة وفقدان مقيم وهجران له وجه المأتم، إذ العاشق، المحروس بعشقه، يفقق المعرق وهو مستقر بين ذراعيه. في البدء كان العشق، تقول رواية «رامة والتنبن». وفي البدء كان الكلمة، التي تقتفي آثار المعشوق ولا تصلها، يقول الخراط. و«رامة والتنبن» هي الموقع الذي يترجم جهاد الكلمة المحدودة لتقبض على تجربة غير محدودة، تُعثير، وبحرارة كاوية، عن اغترابين باهطين يرهق كل منهما الآخر ولا يتحرّر منه: يفترب العاشق، وقد تماثل بالمعشوق، وقد عجز عن الاندماج في من أحب، بسبب من ممانعة الجسد، وتأبيء المعشوق. وتغترب لغة العاشق وهي تتأمل فقر اللغة، التي تقول ما استطاعت أن تقول، وتظل في الروح بقية عصية على القول والبيان.

يرى الخراط في الحب تجربة صوفية، ويجاهد للقبض على تجربة لا يمكن القبض عليها، هي المستحيل بذاته، الذي ترتد اللغة عن أبوابه مهزومة ومدماة. تعطي «رامة والتنين» غوذجاً فريداً، أو يكاد، عن اللغة التي تستنطق الروح التي تبصر اللامتناهي في المتناهي وتحلم بالقبض عليهما معاً. ولذلك لن يكون عمل الخراط رواية، بالمعنى المألوف للكلمة، بل تجربة لفوية فريدة، أو شبه فريدة، ترنو إلى النفاذ إلى جوهر لا يُرى، وإلى موقع سري، تقترب منه اللغة وهي تكتب عنه، كما لو كان للغة المتدفقة مرشدها الفريب، الذي لا ينظر إلا بشر لا يعرفونه، ولا يلتفت إلى الراوي، إن ابتعد عن القلم.

في جهده اللغوي الفريد، أو يكاد، يستلهم الخراط تجرية العشق من الفضاء الصوفي، أو يحول العشق الي يجبده اللغض المتنفذة و تفترق عنها. ولأن المجتوبة صوفية جديدة، وتلترق عنها. ولأن يبداية العشق هي بداية الكلمة التي تبحر معه وتضيع، تغدو الكتابة عن العشق الصوفي تجرية صوفية بدروها، إذ الكلمة امرأة مشرقة العين وماساء الابتسامة وهارية من القلم. يتبادل المعشوق والكلمة المراقع، ملقيّين بالعاشق الكاتب إلى صحراء واسعة. وهذا ما يدعوه الخراط، صادفاً، بـ «مهاجمة المستحيل»، أي شوق الكتابة لا يعرفها أحد. المستحيل»، أي شوق الكتابة، وهي محدودة الكلمات، إلى الوصال مع لا متناه، له لغة لا يعرفها أحد.

وإذا كان الخراط يستوحي عالم ورامة والتنين الفكري من لغة صوفية، تحتمن المكابدة والمشاهدة وصفاء الصفاء والرجد والمراد والمناجاة والتفريد والاسم، إذ العين ترى ما لا ترى وإذ الروح كلما هدأت أحوالها إنقلبت، فإنه يُحْصب منظوره أيضاً بعناصر مستقاة من السريالية، ومن أندريه بروتون تحديداً، سواء ما خص الحلم وقوة الأحلام، وورامة والتنين علم متشجر، أو ما ارتبط باللغة المتدفقة أو اللغة المتلقة من عقالها بلغة، وباللغة الأوتوماتيكية بلغة أخرى، لغة تلتمس النور من الظلمة وتستولد الهدير من منابت الصمت.

يُكثر الخراط في كلامه الحديث عن الحلم وسلطة الأحلام، ويكثر أكثر من الحديث عن سطوة اللغة وقوة الكلمات. يجاور قوله، الذي لا يخلو من الأصالة، أقرالاً ردّها أندريه بروتون في أكثر من مكان. يقول الأخير في كتابه: «الأواني المستطرقة ١٩٣٧»: «وسواه أعطيّ الحلم هذا المقدار أو دونه من الدوام (وفي الأخير في كتابه: «الأواني المستطرقة ١٩٣٧»: «وسواه أعطيّ الحلم هذا المقدار أو دونه من الدوام (وفي الحالة الأولى سيستفرق ـ مع حساب لحظات العتمة النفسانية في اليقظة ـ نصف الحياة الإنسانية على الأقل)، لا يكن صرف الاهتمام عن الشكل الذي يتجاوب الفكر به في الحلم، إن لم يكن إلا لاستخلاص وعي أكبر وأوضح لحربته. وعلى الرغم من أن ضرورة الحلم غير معروفة فجلي أنها موجودة...»، إلى أن يقول، مستعيراً نيتشه، : «ما من شيء هو خاصتك أكثر من أحلامك، كموضوع وكشكل وكحدة وكممثل وكمشاهد ـ في تلك الهزليات ـ أنت كلياً نفسك»، ثم ينتهي إلى «جان ـ بول» الذي يقرل: «في وكممثل وكمالة المنافقة بأخلامهم الفعلية بأكثر عما يعلمونك بنزواتهم التخيلية، ولنحاول أن نكون ذلك المراقب المتهور والنزيه. (١٠٠٠).

اتكاءً على مقاصد المتهور النزيه، يمكن إضاءة بعض وجوه «رامة»، المرأة ـ الحلم، أو الأنثى الكاملة، التي يمنع عنها كمالها الظهور للعيان، وتعثر عليها اللغة، التي حملها الصوفي في قلبه وحملته إلى لا مكان! فتجربة العشق الصوفي إن تحققت انهدمت في يقول بروتون في روايته الشعرية «ناديا»: «لن تستطيع أبداً رؤية هذه النجمة كما كنت أراها. إنك لا تفهم. إنها كقلب زهرة بلا قلب» ""، في القول الموجز أصداء لما يعلنه الخراط في أكثر من مكان. فالتجربة التي تلهث وراحها الكتابة، وتبقى دونها،

ذاتية وحميمية، تنقل إلى آخرين معرفة لا يعرفونها. والموضوع الذي تلاحقه الكتابة، وقس ضفافه، ملتبس ومتدثر بغموضه، متعالى، كما يقال، وإلا لما أجهد الرج التي تناثرت أمامه، ولا أعيا القلم الذي يضيق بلغة ضنينة. غير أن بروتون يضيء، أكثر، «رامة»، في جمالها البطر ورجهها الذي يقطر عسلا، عين يكتب: «لقد اخترت عامداً، كي أعبد رسمها، البرهة من حياتي التي يمكن أن أعتبرها، في ما يغضنني، بعيدة جداً عن العقلائية، كانت تلك هي البرهة التي، وقد أقعدني عن كل نشاط عملي حرماني يغضني ابعيدة بدأ عم العقلائية، كانت تلك هي البرهة التي، وقد أقعدني عن كل نشاط عملي حرماني المبرح من إنسانة لم أعد أستطيع أن أعتبر نفسي سوى ذات بعد أن كنت قبلها ذاتاً وموضوعاً... """. تعطي سطور بروتون القليلة مدخلاً غوذجياً، لقراءة أولى، لرواية الزاط الشعرية. رواية، ويسبب منظورها الشعري، إن استقامت التسمية، تذهب إلى مغاور الذاكرة، ويجتاحها نثار الأحلام، كما المرجة العاتية المتناف عنها للغة وترتد عنها لاهثة، مستقرة في مكانها، في ثنايا بصيرة لا يرتاد العقل أقاليمها، لأنه إن فعل قيد اللغة وترتد عنها لاهثة، مستقرة في مكانها، في ثنايا بصيرة لا يرتاد العقل أقاليمها، لأنه إن فعل قيد اللغة وأربك اندفاعها، وفرض لفة ذلولاً، تتصادى مع قاموس ماسخ، يحرم اللغة من اكتشافاتها المتوقعة، قبل أن يحرمها من اندفاع مقدس مطلق السراح.

ينطلق الخراط، في روايت، من لحظة نام فيها العقل واستيقطت نثار الأحلام، والعقل قيد وله لغة تمثل إلى ما عداها، وللحلم المتناثر لغة من رداذ، كلما آنس الفكر منها ارتواء، زادته عطشاً على عطش، أن ما تجيء به مليء بالفجوات والعلاقات المنهدمة. والأمر لا غرابة فيه، طالما أن موضوع الكتابة حلم متناثر، يطفر ويتراجع دون أن يغيب، وأن موضوعه امرأة ـ مثال، ترمي بالوعود ولا تنجز وعداً، ذات عينين تطفر فوقهما الألوان وتشقيان من رآهما، فإن تفضلتا على المعشرق بنظرة، غمرهما بشكران ما بعده شكران. يمزج الخراط بين أشواق فريد الدين العطار وفلسفة برتون ويعطي نصا فريدا، أو شهد فريد، يخترقه الوجد والفقد وأنس الوصال ولوعة البعاد، كما لو كان النص لا يخبر عن لوعة العشق إلا ليخبر، أكثر، عن توهج اللفة المحدثة عن توهج العشق، في لحظة هداً فيها العقل واستراح.

ي بيبور، من وروية «رامة والتنين»، أو التجربة الصوفية التي حلّت في جسد رواية، تطرح، سريعاً، سؤالاً غير أن رواية «رامة والتنين»، أو التجربة الصوفية التي حلّت في جسد رواية، تطرح، سريعاً، سؤالاً موقعاً لد. فهذا الموضوع، مهما امتد وترامى، لن يجاوز الحوار، الذي لا نهاية له، بين العاشق ومعشرقه، الذي يردّ عليه بيعض الكلام حيناً وينسحب إلى موقع لا يُرى في معظم الأحيان محولاً الرواية إلى سبل كلامي متدفق، مداره وحدة حكاثية صغيرة تتناتع، طليقة، في وحدات حكائية متعددة، تظل متماثلة في دلائها وتجددها ولفتها، على يختزل الرواية كلها إلى وحدة صغيرة، لا تبديل فيها، تدور حولها لفة دائرية متماثلة لا تبديل فيها، تدور حولها لفة دائرية

تترافد عناصر المنظور، وقوامها الذات والموضوع واللغة، لتصب جميمها في مركز وحيد بخلق ما عداه هو: صانع اللغة، الذي، في انبهاره باللغة وبذاته التي تخلقها، يُتُصَّب ذاته مركزاً مطلقاً لا يحتاج إلى أحد، يختصر ما خارجه إلى مرايا صغيرة، يرى فيها أبعاضاً من قامته المترامية لا أكثر. وواقع الأمر، أن الخراط، وهو يتوسّل منظوراً صوفياً، لا ينتج في نصه لغة صوفية، بل لغة أخرى، تردّ إلى صانع الكلام، على مبعدة من لغة كثيفة، تردّ إلى نسيج مزي، إلى بنية لغوية من العلاقات المتحاورة. تحيل لغة المتصوف إلى فضاء لغوي صوفي يتجاوز ذاتيته، وترجع لفة الخراط إلى صاحبها، فيحاور إمكانياته في اللغة، ولا يسمح لمخلرقاته اللغوية أن تحاوره في شيء، مفضياً، في النهاية، إلى نص مغلق، يخلل الحوارية الروانية، بعد أن خلل لغة المتصوفة، الذين استحضرهم إليه، بعد لحظة الكتابة.

تتعين «رامة والتنين» يستويات متعددة، تتضمن: الأنا والآخر، الداخل والخارج، زمن الحلم وزمن البرح الكتابي، ومستويات أخرى، رعا. تظهر، في المستوى الأول، المرأة ، المثال، التي أورقت بظلها الحارق في الحلم، أو التي لمحتها العين، خطفاً، وما غادرت الذاكرة. شيء قريب من قول نيرفال، الذي يفتتح به بروتون نصاً من نصوص الأواني المستطرقة، وجاء فيه: «سيدة أحببتها طويلاً وسأدعوها باسم «أوريليا»، غدت ضائعة مني». وعوضاً عن اقتراح جبرار دي نيرفال، يعطي الخراط للمعشوق، الذي يرد العاشق من غيهب إلى آخر، اسم: رامة. ومع أن للمعشوق اسماً ونسباً عربقاً وطفولة رأى فيها الملك فاروق قبل أن يتحول إلى كيس من دهن وغلظة، فإنه يظل امتداداً للخيال الذي جاد به، ومرآة يرى فيها صانع الكلام ذاته وهو ينقل، بلفته الخالقة، المعشوق من ثنايا الذاكرة إلى مادية الكتابة، التي تمتحد اسماً وحكاية وثدياً مشتهى.

ولذلك، فإن القارىء ينصت إلى حديث «رامة» قليلاً، يل أنه لن ينصت إلا إلى الكلام الذي يضعه الخالق في فمها. ولن يخالف الخراط، وهو يبني حلمه بسيل متدفق من الكلام، قول انجلس، الذي يستعيره بروتون: «إن ما يتحتاه المرء عند الغير هو جوهره ذاته». يكتب الكاتب عن غيره وهو يكتب عن ذاته، وعن ذاته وهو يكتب عن غيره، متأملاً صورته في مرآة سحرية وفي أخرى مقلوبة، فليس عن ذاته، وعن ذاته وهو يكتب يكتب عن غيره، متأملاً صورته في مرآة سحرية وفي أخرى مقلوبة، فليس المعشوق المشتهى إلا العاشق الذي يعشق ذاته لا أكثر. وعلى هذا، فلن يكون هناك آخر، بل يكون هناك مخلوق، يحاور المبدع ذاته من خلاله، بعد أن انحلً المعشوق في قلب العاشق وذاب فيه.

يتكشف المستوى الثاني، الداخل والخارج، في حركة متناوبة غير متكافئة، تغوص إلى الداخل كثيراً وطفو إلى الخارج قلبلاً. والخارج هو «اللقاء العارض» بين «رامة» و«ميخائيل»، أو «الواقع» الذي يتطير الخراط منه، حيث المرأة تحصل السرّ الأنثوي كله وقشي، وإذ الرجل يعيش، مكابداً، ما كابده العشاق جميعاً. والماخل هو الذاكرة المنتالة في شكل كلام، أو الروح التي تفتش عن لغة الروح وتكتفي بظلالها، أو الحلم الهارب والمفقت الذي يروضه الكلام ويمده بالقوام. تطفى اللغة المتوالدة والمتجأنسة والمتماثلة في إيقاعها على العلاقات جميعاً، مستبقية، خارجها، ظلالاً أو بعض الظلال. ولعل آلية اللغة الطاعية المعبرة عن ذاتها في تجانس طاخ، يقول بالواحد المطلق ويستنكر المتعند، هو الذي يعيد صباغة المستوى الثاني، والثاني يرى وقابل المستوى الثاني، والثاني يرى وقابل للمتحديد، بينما الأول يتأتى على القياس، لأنه «يقاس» بالحدس والاستبصار والرؤية وأصداء الطوية وعين القلب، أي بكل ما لا يُرى وأتي اللغة بديلاً عنه، بديلاً يستحضر ملامع الحضور من أصداء

الغياب المعتبة. لا داخل ولا خارج في «رامة والتنين»، بل حضور وغياب، حضور يستعطف الغياب ولا يلتقي إلا نما يدلًا عليه، شأنه كشأن «الخالق الأعظم»، الذي يُرى في مخلوقاته ويحتجب عن العبون. ومخلوقات الحراط هي اللغة، التي تومى، بعين دامعة إلى نور لا تقوى على النظر إليه.

إنّ كان البدء لفة تُوسط ذاتها وهي تؤسط المعشوق الذي تخلق، فإن زمنها، أي المستوى الشاك، يكون امتداداً لها. زمن الحلم الذي مضى، وزمن البوح الكتابي الذي لا يضي. فما الحلم، مهما تباعد وتناعى، إلا اللغة التي تعيد خلقه، أي الخالق الذي يربط بين أوصاله المتقطعة ويعطيه هيئة. تنهدم، في هذا المستوى الأزمنة كلها، ويكتسحها جميعاً زمن جديد هو: الحاضر المطلق، الذي يرد إلى الكتابة وترد والكتابة إليه، اعتماداً على أيديولوجيا الخلق، أو الإبداع الذي لا إبداع قبله بلغة الخراط، لأن الخلق لا يقبل، تعريفاً، إلا يزمنه الخاص به. اتكا على جنل الحلم، الذي يستولد الكتابة وتتوالد فيه، والحاضر المطلق، الذي يحايث الحلم، الذي يحايث الحلم، والحاسم المنافرة، لا تختلف فيها البداية عن المهاية، ولا المركز، إنّ وجد، عمّا سبقه أو تلاه، بل يصبح أي فصل بداية محتملة أو نهاية محتملة، طللا أوزاء الرواية جميعاً تمثل إلى الخاضر المطلق، لا إلى الزمن الفيزيائي البسيط المقسم إلى ماضور ومستقبل.

يعطي الخراط نصاً يخاصم الحوار والواقع الذي يدنس الكتابة، مستجيباً لما يبشر به تارة، ومبتعداً عنه تارة أخرى. وما ينصر «رؤيا» الكاتب قائم في المستوى الثالث، وعنوانه الحاضر المطلق، الذي لا يستوي إلا يتقويض المستويين الآخرين، أو بإدراجهما فيه إدراجاً كاملاً. إن سيادة الحاضر المطلق على ما عداه، وهو تصور شعري، يُعيد تعريف الأسئلة التي تطرحها «رامة والتنين»، فلا تكون أسئلة عن الرواية وتجديدها، بقدر ما تكون شكلاً من الكتابة يحاور معنى الإبداع الخالص الذي يرى في معنى التاريخ سؤالاً زائداً.

الزمن الآخر: الطلق وجمائية البطولة

بعد «رامة والتنين. ٩٩٧٩ »، ويسنوات ست، أعاد الخراط كتابتها وأعطاها اسماً جديداً هو، «الزمن الآخر». و «رامة». و «رامة» في فيضها الأثنوي حاضرة، و «ميخائيل» لا يبتعد عنها وقد غدا غرامه أكثر عرامة. مع فرق في الزمن الخارجي، ينقل العاشقين من الخمسينات والستينات، أو ما شابههما، إلى السبعينات، حيث لـ «الاخر» موقع أكثر اتساعاً من ذاك الذي سمحت به الرواية الأولى. كأن الخراط قد خقف من قبضته على «الواقع»، وأتاح له التسرب إلى روايته الجديدة بمقادير محسوبة.

وسواء بدا الواقع، أي التاريخ، في رواية الخراط كرذاذ في يوم مشمس، أو كقطرات من المطر فوق بيت إسمنتي، فإن روايته لا تحيد عن المطلق الذي تحاوله بدأب جدير بالإعجاب. وللمطلق المشتهى وجوهه المحتملة، تعبّر عنه اللغة التي تعبّر عمّن صدرت عنه، ويكشف عنه العاشق الذي لا يعشق كالآخرين. يطرح الخراط، في مجاز العشق الفريد، قضية هي الرجه الآخر لقضية الإبداع اللغري، من حيث هي مجاز آخر. فإذا كانت اللغة الفريدة تردّ إلى الإعجاز فإن العشق الفريد يردّ إلى: البطولة. تنبني رواياته، في تصرّرها الفكري، على جدلية الإعجاز والبطولة، إذ البطل يعشق كما لا يعشق غيره، وإذ بَوْحه المُعْمِرْ دليل على بطولة نوعية لا تقترب من الآخرين.

يتطير الخراط من كلمة الواقع، النسوية إلى نسق إيديولوجي في «طور الاندثار»، ويجافي كل كلمة تحيل على النسق أو تذكّر به، ومنها كلمة البطل، سلبيا كان أم «إيجابيا»، والكلمة الأخيرة لهيجل، رغم ابتذائها اللاحق. وهذا ما يحضّد على استيلاه بطولة جديدة من نسق أيديولوجي آخر، أكثر أناقة وترصّنا، يكفيه شرور كلمة «البطل»، التي تحاور الإنساني فقط، وهذه بكلمة أرقى منزلة و«أشث طموحاً»، هي المطلق في لحظة، أو هي «وحدة الإنساني والإلهي»، في لحظة أخرى. وفي هذا الاستبدال، المتحصن بالحداثة وبلغة حداثية، يرجع الخراط إلى زمن الآلهة، أو يستحضر الزمن الإلهي إليه، طامحا إلى بطل جديد، يسمى إلى حوار مع الآلهة. ولذلك يقول في «مهاجمة المستحيل»: إن «فكرة توخد الإنساني والإلهي، أي تقمص الله في الإنسان، أو بعبارة أخرى تجسد المطلق في النسبي تجسداً أبديا وأنياً لا ينفي عن أيهما خصوصيته وكماله... **(١٠). أو كأن يقول، في الكتاب ذاته،: «هناك عندي مع ذلك، في تصوري، توق وجنوح ونزوع لا يرد للمطلق، لكن هناك شرط هو لب والعقيدة» الغنية، هو أن المطلق في صعيمه إنساني. أي أن الإلهي والأرضى واحد لا ينفصلان... *(١٠).

يتوى الحراط إلى بشر كالآلهة ولا يلتقي إلا به والمسوخ»، والكلمة الأخيرة من مغرداته، فيترك البشر في الجرس ويارهم السافلة، مكتفياً عا تكتفي به ورامة»، التي تتقاطع مع البشر وتظل فوقهم، والتي هي مرآة صانع الكلام السميدة. ولذلك يبدو البشر كنقاط ضئيلة ومتناثرة في وثلاثية الحراط»، مقارنة به وبطل» يغطي المكان كله وبه وأشواق صوفية» تضيق بها الأمكنة. في الفصول الأخيرة من ورامة والتنين» ترد أسماء كثيرة لا ملامح لها، أسماء كالأشياء، والأسماء كثيرة في والزمن الآخر»، منذ مطالع الرواية، غير أن الأسماء كلها تحضر كمشاجب يعلق والبطلان» عليها معاطفهما النظيفة، كما لو كان والعاشقان» غير أن الأسماء كلها تحضر كمشاجب يعلق والبطلان» عليها معاطفهما النظيفة، كما لو كان والعاشقان»

يشير الخراط، في مشروعه الروائي التجديدي، إلى «ما تحت الرعي وما بين الذاتيات وإلى الحلم والأسطورة...». والأسطورة التي يقصدها، هي تلك التي تضع البطل في منطقة يتوزّع فيها على البشر والأسطورة النهاله: «ومن ناحية ثانية، فإن هذا المؤتع الرسيط بين الأرباب والبشر هو موقع الآلهة القديمة في معظم الأساطير...»(٢٠٠، وبالتأكيد فإن الحديث لا يدور حول «المواد الحام» التي يكن إدراجها في الرواية، با في ذلك الأساطير وغيرها، بل يدور حول «المواد الخام» التي يكن إدراجها في الرواية، با في ذلك الأساطير وغيرها، بل يدور حول تصور العالم عند الحراط، الذي لا يدعو إلى إعادة تركيب الأسطورة روائيا، وهو موجود في الكتابة الروائية على أية حال، بل إلى الأخذ بتصور أسطوري للعالم، لا يتفق مع الحداثة ولا مع التصور الروائي للعالم، من حيث هو تصور حداثي أيضاً.

ولعل قراءة بطل الخراط، على ضوء «أصطورة الأبطال»، تكشف عن ذاك الكائن الهجين، الذي يدب

على الأرض ورأسه غارق في الغيوم. وينتمي أبطال التاريخ إلى الأزمنة التاريخية»، يقول كيرني. وبطل الخراط ينتمي إلى الحاضر المطلق، الذي يضعه في زمن الآلهة القدية ويستجلب الآلهة وأزمنتها إلى جسد ورامة»، المعنَّب بشبابه السرمدي. بل أن هذا الحاضر المطلق، الذي يزدري التاريخ في رتابته المتعقبة إلى عدود الإملال، هو الذي يئد ورامة» بشباب لا ينقضي، ويسكب في روح وميخائيل» عشقاً خالداً. يعيش الطرفان في زمن يُجانب الأزمنة الإنسانية، مستعصيين على التاريخ، أو هازئين به، وهما يفتان الخطا في نعيم زمن لا يعرف الشباب ولا الكهولة. ويتميز أبطال الأساطير بقاع ثابت ولا تغيير فيه»، يقول كيرني من جديد، كما لو كان يشرح بطل الخراط، الذي يُعطي مُنْجزاً ودفعة واحدة، لا يتغير ولا يتبدئل، كما لو كان كماله، والكمال لا يحتاج الحركة، ينح عنه كل تبدئل محتمل. ومثلما يكون الكامل بكون عشقه، وتكون ورامة» المشق الكامل للإنسان الكامل، الذي يلاعب النجوم وهو يحتسي

يستميد كيرني، في دراسته تعريفاً للبطل جاء على قلم ر. ي. إميرسون هو: «البطل هو ذاك المتميّن عرك لا حراك فيه ع. يتميّن بطل الحراط، الذي لا يخذل التعريف، بلغته التي لا يحسنها غيره، كما سنرى لاحقاً، ويعشقه المتفرّد ويوجوده الذي يتاخم البشر وينفصل عنهم. وقد تكون له مزايا غيره، من البشر الفائين، كما يؤكد كيرني، لكنه «يظل، في نواته الجوهرية، فريداً، مكللاً ببريق يمكن أن ندعوه إلهياً، يمنى التاريخ الديني، إذ الإلهي بالنسبة إليه هو المصدر الذي استمد منه أصوله ع، وهذا ما «يجعل حكاية حياة هذا البطل لا تساوي غيرها أبداً هنا؟. تشرح هذه الحكاية، التي لا تساوي غيرها أبداً، حكاية عشق «ميخائيل» لفاتنته «رامة»، التي يساوي شبابها شباب العاشقين الذي لا غروب فيه.

إن كان كيرني يشرح معنى البطل، ومرآته وميخائيل»، فإن جورج شتاينر يضيء معنى البطل، اعتماداً على موضوع: الاختبار. يقول شتاينر: «لا يحمل التصور الأسيان للعالم أي بعد ديقراطي، ذلك أن الشخصيات الملكية والبطولية التي تكرّمها الآلهة بانتقامها منها تقع في موقع أعلى من مواقعنا في التراتبية... »⁽⁷⁷⁾. فالسقوط، بالمعنى المأساوي والميتافيزيقي، يستدعي الارتفاع، إذ لا سقوط لمن كان موقعه منخفضاً. وما عشق وميخائيل»، المذي لا شفاء منه، إلا تعبير عن سقوط جوهره ارتفاع. كأن الآلهة قد رمت عليه بالغرام المتجلد، والغرام هو الحمل الثقيل، تأكيداً لفرادته واختباراً لها في آن. قالألهة لا تختبر إلا من كان جديراً بالاختبار، الموقعها أنه لا يخذلها، وأنه قابض على خصائص إلهية، حتى وهو يحاور البشر في شؤون سياسية وأخبار يومية عارضة.

في الباب الأول من والزمن الآخر» وعنوانه ودم العشق المباح»، نقراً في الصفحة الأولى: «وهو يصعد إليها ببطء، في ثقة من يعرف أن البأس مضروب، وأن هذا اللقاء، كغيره من لقاءات الصدفة عبر سنين طويلة، سينتهي على أية حال، إلى أن يكون شيئاً عرضياً عابراً». ونقراً بعد تسع صفحات، وأجبك في البأس الكامل. هذا الشيء، هذا الحلم، جارح وناتىء الشظايا...». وبعد صفحات ثلاث: ولحجلة مشبوبة، غير خالصة، تضربها معاً، كموجة، وتضرها معاً. وأوت إليه، وهو صامت، بصمت. كأنها لحظة لم تنقض، واكتمالها نهائي...»، وبعد صفحات لاحقة: «حديثي موجّه إليك أنت، وأنت وضك. بيأس له وجه الأمل المخفيّ، من أنه سيصل إليك يوماً ما...». لا ينقطع حديث البأس في هذه الرواية، كما في «رامة والتنين» و ويقين العطش»، ولا ينقطع، أيضاً، الشوق الحارق الذي تمركز حول أنشى مطلقة، هي مركز الأنشى، بصيغة الجمع، وإن كان اسمها مغرداً.

يعلن العاشق عن بطولته في ثنايا اليأس والأمل، اللقاء والفقد، الحضور والغياب، الانتظار والخيبة...،

أي يعلن عن ماهيته المغايرة في اختبار العشق، الذي رمته به الآلهة، أو الذي رمى نفسه فيه، وهو
ينتسب إلى الآلهة. فالعشق إنساني، ودعومته المفتوحة على المطلق إلهية. وعن العشق وديومته يصدر
إنسان مغاير مصلوب على حبّه، يحمل في أعطافه الإنساني والإلهي، أي يُؤنس القمر وهر في غرفة
خفيضة. إن هذه الروية، التي توزّع البشر على فضائين لا متجانسين، أملت على جورج شتاينر أن يرى
في التصور الأسيان للعالم، وحدوده البطل المغاير والاختبار، تصوراً مستبداً، يفتقر إلى أي ملمح من
الملامع الديقراطية، بل «تصوراً أرستقراطياً »، يفصح عن أرستقراطية مخذولة في طور الاحتضار.
والسؤال الذي يُطرح هنا: ما العلاقة بين «الحساسية الجديدة» وتصور «أرستقراطي مخذول»، أو ما
العلاقة، إن كان لها معنى، بين الحداثة المتوجّهة من الواحد إلى المتعند، و«حساسية جديدة» تحتفل
بالواحد القديم وتضع للبطل ـ العاشق سريراً ذهبياً في صوح الآلهة القدية؟

يكتب سيرج دويروفسكي في كتابه: «النقد الجديد» الملاحظة التالية: «يتمثّل فن راسين العظيم في
تبيانه أن البحث عن العشق عند نيرون يرتبط، بشكل مبهم، بإرادة القوة و """. ينفتح نيرون، الذي يقته
راسين، على المرت أو على الضياع، فضائع هو، إن لم يظفر بن يحب، وميت هو، إن التقى بهواه، لأن
اللقاء يغلق إرادة القوة التي تسكنه. ويظل الخراط، المسكون بإرادة القوة بدوره، لا يضيع ولا يجرت: لا
يضيع لأن الإلهي يرشد الإنساني الذي فيه، ولا يوت لأن النسبي فيه مشتق من المطلق. ولهذا يخرج من
الاختبار منتصراً، وانتصاره هو انتظاره الذي لا تعب فيه، مثلما أن اختباره عشق لا يعرف النضوب.
بمنى آخر: يوت نيرون، المسكون بإرادة القوة، لأن مركزه خارجه، يبنائه ويغيّره، بينما ينتصر بطل الخراط
بسبب مركزه الذاتي الذي لا يحركه أحد، كما لو كان العشق . الاختبار نعمة إلهية، تتصادى مع نعمة
إلهية أخرى، عنوانها مركز ثابت لا يحركه أحد، بشتاق ويلتاع ويلتقي وينتشي، بلا تغيير ولا تبديل،
وينظر ويصابر ويجالد ولا يصيبه سوء، فمن كان مركزه في داخله لا يضيره أحد.

أراد الخراط، وهو يرد على «أدب واقعي» يتعامل مع «إنسان مُصنَّع»، أن يعيد الاعتبار إلى الذاتية الإنسانية الطليقة وأن يعطي الفردية مكانها الضروري الجدير بها. غير أن السؤال الصحيح لم يعشر على جوابه الصحيح، حين بحث الخراط عن الجواب في كهوف المتافيزيقا وأدراج المخطوطات القدية. فالبطل الذي يصرغه، بجهد حار يستثير التقدير والإعجاب، لا يأتلف كثيراً مع الرواية، التي تتعامل مع شؤون دنيوية، ذلك أن بطلة المصوم عتهن البشر بقامته اللامترامية، ويضيّق على القارى، ببلاغة متعمّلة، بقدر ما يجرّ المنظور الروائي إلى زمن آهل بالمقدسات والأرواح المقدّسة، فالبطل المعطى دفعة واحدة،

عصي على التبدئل والتحول، قريب من زمن الأنبياء وبعيد عن زمن البشر. والسؤال كله أن الرواية تطورت وتمددت في زمن غادره الأنبياء، زمن معقد ومضطرب ومتعدد الوجوه، لا تحسن البلاغة الصقيلة إزاءه شيئاً، إلا إن آمن الإنسان بأن سحر الكلمة يزازل الجبال.

يساجل الخراط صامتاً، وأكثر مما يجب، مقولة «البطل الواقعي»، التي أعطت البشر، أحياناً، إجابات، قبل أن تستمع إلى الأسئلة. بيد أنه في اقتراحه الووائي يتقهقر عن «البطل الواقعي» ولا يتقدم عليه. فإذا كان ذلك «البطل»، الذي يحتفي بأحلام البشر، يؤكد المستقبل حاضراً، فإن الخراط، في منظوره الروائي، يلغي كل الأزمنة مكتفياً به وزمن البطولة المتفرّدة»، الذي يضع البشر جميعاً في غرفة مغلقة، ليستمعوا إلى إعجاز البطل، متأملاً مطلقه المشتهى.

يقين العطش: سحر الكتابة وجمالية الثبات

ينتهي الفصل الأول من «رامة والنين»، وعنوانه «ميخائيل والبجعة»، بسطور تشع جمالاً وإبحاءً وكثافة، حين يُقدمُ ميخائيل، موزّعاً على الأحلام وأحلام اليقظة، على قتل بجعة تلعاء المنق في بحيرة قاعها طين مقدس. تسلّمه البجعة، التي لو كان الجمال بجعة لكانها، عنقها راضية مستسلمة ويسلّمها، عائياً ومأخوذاً، موتاً لا رجوع منه. ينطوي المشهد على إبدال مركّب، يضع الفيض الأشوي في بجعة تلعاء العنق ويُقرِقها في حب مأخوذ يتاخم الموت. يقتل ميخائيل البجعة المرتزة، لأنه لا يصبر على جمال خارجه يتأتى عليه، كما لو كان القتل الرمزي للجمال نقلاً له من خارج إلى داخل، أو من خارج الذات إلى داخل، أو من خارج الذات إلى داخلا، أو من خارج الذات إلى داخلا، أو من حارج الذات الى داخلاء، إذا العاشق مرجم، مطلق لما يعشق ويُشكّيه (٢٠٠).

يحلم كل عاشق، وقد تمكن منه العشق واستبدت به الرغبة، بأن يتحول المعشوق إلى جزء من جسده وكيانه. كأن العاشق لا يرضى عن المعشوق إلا إذا احتواه وألغاه، في سعي باتس قوامه الرغبة والموت. ولأن السعي الياتس يظل سعياً خائباً يقوده الياس وينقاد إليه، يكون على العاشق، الذي يهجس بالقتل ولا يستطيع القيام به، أن يذهب إلى كتابة تفصع عن عشقه المهلك وتقيه هواجس القتل على السواء. ولعل هواجس العشق وأحلام ترويض المحبوب عن طريق اللغة، هي التي تدفع بالمكابد اليائس في والزمن الآخرى، إلى تلك الكتابة الأخرى، التي يطوف فيها السحر والتعزيم وإعادة ترتيب الأكوان: «ثهباً أهوية الشهوة ويهج اللهب. الهيام حتى التهلكة وينهض المهراً بين النهدين تقت هدهدة الهدب المتهلل ويهوي في الهوة في هيجاء الوله، هتكت المهرة الهاذية بالهوى حتى الانهيار ولكن الهمزة هادئة قائمة غير مهلهلة ولا صهد الهراب العرام بل ينهال عليه الهند. صن ٩٣ ه (١٤٠٠).

يهبر العاشق طقرس الموت البائس خلفه ويتقلّب في فعل حرون يعنّب فيه اللغة وتشقيه الحروف. فلا اللغة الهادرة أذاقت العاشق العسل التباعد، ولا حروف اللغة حملت العشوق الغناج إلى مهد الجبيب. ويكون على من تصوّف في عشقه أن يطرق باب اللغة بأصابعه المنماة وقلبه المكلوم من جديد، محاولاً مرة أخرى، وأخرى، توليد العسل المشتهى من الحروف الهارية. وهذا العشق الذي كلما استأنس اللغة نفرت منه، يُقشر عودة الخراط المتعاقبة إلى الموضوع الذي يحوم فوقه، والتكرار المرهق الذي يستولد ورامة»، المتأبية، في روايات ثلاث وأكثر. يقول الخراط في «مهاجمة المستحيل»: «ربا كنت . في حقية الأمر . لا أكتب إلا شيئاً واحداً مرات عديدة، بلا نهاية. وفي كل مرة تشكشك في هذا الشيء الواحد سمة قصة جديدة، سمة خبرة جديدة، سمة دراية جديدة، سمة روية جديدة، في كل مرة تشكشك غوايات جديدة للذهاب إلى أشواط جديدة. بهذا المعنى أريد أن أكتب مرة أخرى وثانية وثالثة، كل ما كتب من قبل». يستأنك الحراط على طريقته، أقوال جبرا إبراهيم جبرا الموازية، وهو يصف كافكا ويحاكيه. يكتب الحراط على غلاق روايته: «حريق الأخيلة»: «كتابة من جديد، بل كتابة جديدة، ولعلني لا أجرز أن أكتبها مع ذلك بلا خوف. ولعلني لا أجرز أن أكتبها مع ذلك بلا خوف. وقبلا، كتبها، لم أنتبها، لم يكن يجب أن أكتبها، وقد كتبها، لم أكتبها، لم يكن يجب أن أكتبها، وقد كتبها، هأنذا أكتبها، يكل الأفعاله ""؟".

وسواء كتب الخراط الذي لم يكتبه، أم كتب ما ظنَّ أنه لم يكتبه وقد كتبه في أكثر من كتابة لم يكتب لها أن تكون كتابة أخيرة، فإن موضوعه بطل واحداً، ذلك أن الموضوع هو سر الموضوع، والسر لا يُستنفد أبداً. ولهذا، فإن قارىء الخراط المكين، يعرف ما كتب الخراط ولم ينشره، وما كتب ونشر، وما يزال طي الكتمان ينتظر نشره القريب، طللا أنه، أي الخراط، لا ينفك عن كتابة ما كتب، وعن إعادة كتابة المكتوب الذي يشي، أبداً، برؤية جديدة. وبسبب هذا تكون «يقين العطش» إعادة كتابة لـ «الزمن الآخر»، التي هي ليست الكتابة الأخيرة لـ «رامة والتنن»، مع فرق ضئيل، يحتضن الرؤية الجديدة المفترضة ونثاراً من تاريخ مصر الأخير، في أزمنته المتعاقبة "".

تقوم رواية الخراط، وقد أرسلها الحلم، على وحدة حكائبة ثابتة اللالة، تتناثر في وحدات متناظرة،
تعيد قول الدلالة الجوهرية الأولى بأشكال مختلفة. فالعاشق والمعشوق هناك، قاع ثابت وأصلي لكل قول
تعيد قول الدلالة الجوهرية الأولى بأشكال مختلفة. فالعاشق والمعشوق هناك، قاع ثابت وأصلي لكل قول
يليهما، بل أن القول، الذي يليهما، ذريعة يتكشف فيها ثباتهما في أزمنة متغيرة، يتغير كل شيء إلا
الأصل الذي يتجاوزه ويقوم فوقه في آن. ولأن الأصل بداية لما عداه، ثابت في دعومته ودائم في ثباته،
فإن ما يُعطف عليه يكون نافلاً ولا يضيف إليه شيئاً، لا لشيء إلا لأنه أصل لا يحتاج إلى ما يتلوه.
والأصل، نظرياً، مقام سام تتلوه أحوال متدهورة. ولهذا، يتحرك العاشق والمعشوق في فضاء زمني
مقوض، دون النظر إلى الأزمنة، التي تواكب الأصل ولا تدسد تحرّم في «رامة والتنبن» أطباف باهتة
من خمسينات مصر وستيناتها، وما قبل ذلك بقليل. وتحط فوق والزمن الآخر»، ويشكل أكثر وضوحاً،
شذرات من سبعينات مصر والعالم العربي، حيث والانفتاح» الشهير والعين الفلسطينية التي تقاوم
مخارز معدنية متعددة الجنسيات. أما «يقين العطش» فتلامس زمن البؤس الجاري، الذي اكتسحه
مخارز معدنية متعددة الجنسيات. أما «يقين العطش» فتلامس زمن البؤس الجاري، الذي اكتسحه
جهود المنتسبين إليه.

في هذه الروايات جميعاً، تتراصف الوحدات الحكائية المتناظرة، مفضية إلى بنية قاعها أصل مقدس مكتف بذاته، وسطحها زمن يومي عارض ملوث بالدنس. والأصل زمن مطلق، بل زمن أصلي، وما يطفو فوقه عارض وشحيح الدلالة. بهذا المعنى، يقع التاريخ على وجهه، لأن عليه أن يشتق ذاته من ذاتية متصوفة متعالية لا تاريخ لها. وتاريخ كهذا، أي سطح الرواية المحنث عن الوقائع اليومية، لا معنى له ولا دلالة فيه، طالما أنه يُشتَّق من ذاتية متفردة عليها، نظرياً، أن تشتق منه. لا يشتق الخراط الفردية الروائية من التاريخ، مخلصاً لمنهج صوفي على عليه أن يقع على التاريخ في الفردية المتعالية، أي أن يلغي التاريخ، وهو يظن أنه ذاهب إليه. يفضى هذا المنظور إلى رواية لا تنقصها الهُجُّنة، حين تحاول، الاقتراب من تاريخ يومي لا تعترف به. ولذلك تبدو «يقين العطش»، في بنيتها المسيطرة، متسقة وترضى الرؤيا التي تحملها ، وتبدو هجينة حين تقحم ذاتها في شأن عارض بالنسبة إليها، قوامه زحف الظلام المثابر على ما تبقى من مواقع النور في مصر. ينفتح الأصل على غيره ويظل أصلاً، محتفظاً بقوله الثابت قبل الانفتاح ويعده. ولذلك يُعَلِّق «ميخانيل» على الأحداث ولا يشارك فيها ، مستقرأ في زمنه الذاتي الذي لا يساوي زمن الأحداث، وشاهداً على استمراره مع الزمن لا على استمرار الزمن فيه. والفرق بين الاستمرار في الزمن والاستمرار مع الزمن، يجمل ميخائيل يرى ما يستطيع أن يرى، دون أن يرى الحدث اليومي البسيط الذي يجرى أمامه. وسواء اتخذت «يقين العطش» من الحاضر الراهن مرجعاً زمنياً. لها، أم ارتاحت إلى زمن فريد الدين العطار في حكاياته العطرة، فإن قرلها لا تعديل فيه ولا تبديل، ينحو إلى المطلق ويعرض عن فتات الأزمنة اليومية.

تهايث خطاب الخراط، المأخوذ بالأصل والمطلق ولواعج الكتابة، نزعة رومانسبة تقليدية وتصور ديني للكتابة والإبداع. فالكتابة هي البطولة والفنان بطل لا يجاريه أحد. تأخذ الرومانسية الألانية بفكرة . أساس تقول: وإن الفنان هو ذاك الذي مركزه في ذاته (٢٠٠٠). وهي صياغة لمنى البطل الأسطوري، وقد أساس تقول: وإن الفنان هو لكتابة والإبداع. والفنان، الذي مركزه فيه، لا يعترف برؤيا غيره، ولا بالتاريخ الروائي كله، ولا يقر إلا روايته، كما تخيلها وهيطت عليه. وقد يمعن في جموحه فبنكر الأجناس الأدبية المتعارف عليها، ولا يقبل إلا بما كتب ورأى فيه كتابة لا تستعير مركزها من أحد. ومع أن التعريف الألماني الرومانسية لفنان، وهو يوافق الخراط تماماً، يبدو عادياً، وهو يتحدث عن فنان ومركز، فإن تأمله، من وجهة نظر غير أدبية، يقول بشيء آخر. فالفنان، الذي ولد مركزه معه، لا يحتاج إلى يتوسط النبي، بسبب نبوته، بين السماء والأرض، إن لم يكن قبساً سعاوياً حط على الأرض لحكمة مدترة بالسر. وبهذا المعنى، فإن الفنان، الذي مركزه فيه، أي الذي لا يحاكي الأخرين ويكتب والزمن الآخري بلغة جديدة، لا يحتاج إلى إلماع الأخرين وكتاباتهم القائمة على المحاكاة، لأن وظيفته، وقد تحرد من البشر، القود الآخرين أي مود الوساطة، أن يقود الآخرين إلى حيث يقع الإبلاع والأصل والكتابة والأصل، يجحل مفهوم الوساطة أعن غيره من البشر، الذين عليهم، وقد وقف مركزهم خارجهم، أن يبحثوا عن دلبل أو

وسيط، دليل يرشدهم إلى الطريق الذي لا يعرفونه، ووسيط يحاكون أفعاله ولا يحاكي أحداً.

لا تختلف فكرة الفنان عن فكرة أخرى يقول بها الرومانسيون أيضاً: «النعمة حياة ملينة بالصواب، حساسية تحدس ذاتها وتعطيها شكلاً» (٢٠٠٠ إن المركز المحايث للفنان نعمة يجانبها الخطأ، وحساسية (قدية رعا؟) تستبصر أحوالها، وتعطي ذاتها شكلاً انبثق منها. كأن الفن خلق غير مسبوق، وكأن الفنان خالق أول، أو محاكاة لخالق أول لا يقدر، غير الفنان، أن يحاكيه أحد. وهذا ما يقصده الخراط، رعا، حينما يقول: «ومن ثم فليس ما أكتب رواية ولا قصة قصيرة وفق المواصفات التقليدية لهذين الجنسين الأدبيين، ولا هو الشعر أو السيرة الذاتية وفق هذه المراصفات فما هو؟ هو مغامرة حرة. مغامرة روحية وأدبية، في الشكل والمضمون معا فلا انفصال بينهما بطبيعة الحال» (٢٠٠٠).

ما تقول به الرومانسية الألمانية عن والدين الذي يتاخم الفن»، بلغة لكو ـ لابارت و.ج.ل تانسي،
يوافق التصور الفني عند الخراط. بيد أن الخراط لا يشبه الرومانسيين الألمان فقط، فله مراجع أكثر سيطرة
وأشد كفافة، تأتي من الموروث الصوفي الإسلامي ومن المسيحية القبطية ومن ثقافة عربية واسعة،
يتحدث عنها بشغف كبير. مع ذلك، فإن هذه العناصر، إسلامية كانت أو قبطية أو فلسفية غنوصية،
يخترقها ويوخدها جميعاً، وفي إطار المنظور الأدبي والفني، أي فيما يخص الخراط كأديب، منظور
ديني، بالمعنى العام والرحب والواسع للكلمة. وهذا ما يدفع الخراط إلى التحدث عن قدسية اللغة، كما
يقول، أو عن اللغة كمقدس، وهو ما يجعله يرى في الكتابة استطاعة كاشفة، كما لو كانت الكتابة،
المنتسبة إلى قدسية اللغة، تستطيع أن تكشف، من حيث هي كتابة، عما لا تستطيع أن تكشف عنه
«الكتابات الأخرى». تستبين، في هذه الحدود، دلالة كلمات جارية على قلم الخراط، مثل الحدس
والاستبصار ومهاجمة المستحيل وامتزاج الإلهي والإنساني.

يقول روجر لاس: «تشتق اللغة إما من أفق المتكلم أو من الإله "". ثم يقول معقباً: «إن الأفق الغاني خاطى ، كلياً »، أي لا يفضي إلى شيء. والخراط بأخذ بالأفق الذي لا يقبل به لاس، ذلك أنه يربط اللغة بالكتابة، ناقلاً إشكالية اللغة من حقل الكلام والمتكلم إلى حقل الحلق والحالق وتوليد الدلالة من علم. وهو في هذا مخلص لتصور ديني قديم مفتون بقدسية اللغة العربية، من حيث هي لغة البيان والإعجاز و«معجزة العرب». يقول جان روبلان في كتابه: «إبن ميمون واللغة الدينية»: «وفقاً للتقاليد المسيحية، فإن للكتابة قدرة على التعبير عن الحقائق المتحجبة والحقائق ما فوق الطبيعية """. والحراط، الذي يزج المسيحية والإسلام معا في تصور إنساني رحب، يؤكد ما يقول به روبلان. تكشف اللغة عن المحتجب، على شرط أن يدرك الإنسان مصدرها، وأن يدرك أنها درب توصل إلى المصدر وتقود إليه. بعني آخر: تصدر اللغة عن المطلق، الذي يحايثها، تنظيم الوجود ».

تظل اللغة، في الحالات كلها ، سراً ، وتظل الكتابة محاولة دؤوية لامتلاك السر والاقتراب منه. يقول روبلان معلقاً على اللغة الدينية ، : «الكتابة عارسة تصحح وضعها دائماً "⁷⁷⁷ . وهي لا تصحح ذاتها إلا لتقترب من المطلق الذي تنشده، كما لو كان التصحيح المستمر محاولة لتخليق لغة خالصة من الشوائب، يتحاور فيها الإنساني والإلهي بصفاء كبير. يكتب الخراط، فيما يكتب، في «الزمن الآخر»: «يتلمس السحاب المتسلسل السقوط ويسوخ السهم مغروساً في مرساته الأسيلة. ثم انبجاس المساورة الذي يستنيم إلى الوسن تسغي عليه السوابح المسترسلة حتى يوسد الاستكانة إلى الحنان الأخير ص: ٧٠٠ ». لا يشتق الحراط لغته من أفق القارى»، بل من مدار المطلق. لأنه، وهو الفنان الذي مركزه فيه، يرى اللغة في المطلق الذي تجيء منه في زمن مقدس، وتعرد إليه مرة أخرى، في زمن مقدس أيضاً.

الحساسية الجديدة بين اختراع الأتا واختراع الآخر

يعين إدوار الخراط الحساسية الجديدة بديلاً عن الحساسية القدية، ويعطي حساسيته طابعاً نظرياً، لتكون نظرية جديدة في الأدب. وما يقترحه يطرح مشاكل كثيرة، عرّبها مطمئناً دون قلق كبير أو صغير. ترتبط أولى هذه المشاكل بالتعميم، وكل تعميم تجهيل، ذلك أن الحساسية المتبدلاة، أي تعامل البشر المتبدل مع الظواهر الاجتماعية المتغيرة، لا يقتصر على الأدب واللغة، فهو يتضمن اللباس والزينة والأثاث المنزلي وصورة الأحزاب السياسية. وعلى هذا، فإن الركون إلى كلمة الحساسية، وقد تدثرت بنعت القديم والجديد، لا يفتح أفقاً نظرياً، بقدر ما يزجر اللغة النظرية زجراً لا يسر فبه ولا لين.

وإضافة إلى عمومية الكلمة، التي تنطبق على الكتابة وأدوات الزينة، هناك مراوغة هشة تسكن الكلمة الفضفاضة التي تريد أن تكون مفهوما نظرياً. ففي كلام الخراط، وهو يرد إلى أزمنة مختلفة وإلى مبدعين وخاطروا بالدخول إلى المجهول»، ما يوحي بأن الرجل مقدم على تحقيب تاريخي للكلمة الأدبية. ويسعف هذا الإيحاء إشارة الخراط إلى طرف من أطراف الحساسية الجديدة أشرفت، أو تكاد، على البباس واستنفاذ وطاقتها » المدمرة للقديم. والأخذ بمفهوم التحقيب التاريخي، حتى لو كان مبتسراً وضيق الأحكام، مقبول وله حظ من المعنى، فالتحقيب يرصد صعود الأشكال الأدبية وسقوطها، في علاقتها الأحكام، مقبول وله حظ من المعنى، فالتحقيب يرصد صعود الأشكال الأدبية وسقوطها، في علاقتها بمتحولات اجتماعية، تعبد صياغة النص والقارى، مما أ. غير أن ما يوحي به الخراط لا بلبث أن يُشجَعُ رأسه ويسقط مبعشراً، لأن لفته، التي لا تراقب ذاتها، تصفع قدياً وتعفو عن قديم آخر، ثم لا تلبث أن ترسل صفعة إلى القديم الذي عفت عنه. ولهذا، فإن خطاب الخراط يدور بين الهجاء الشامل والمديع المحسوب. وفهو القديم، باستثناء من غامروا برحلة إلى المجهول، وعدح المجهول القديم، الذي لا يزال يرمح في رحاب المجهول، ولكن في أزمنة جديدة.

وإلى جانب عمومية لفظية لا شفاء منها وتحقيب تاريخي يزور عن التاريخ، يقف قطع باتر بين القديم والجديد، مذكراً بالقطع الفاضب بين الزيف والحقيقة بلغة أخلاقية، وبالقطع بين العلم والأيديولوجيا بلغة أخرى. وهذا القطع، الذي شاءه الفنان المعتصم بمركزه، يجعل «الحساسيّ الجديد» يخرج من معطفه الذاتي ولا يهجس بأب سابق عليه. وهذا الكلام السعيد، ينوء تحت ثقل المعنى الذي جافاه، فصنع الله إبراهيم، كما الفيطاني وغيره، لا يُدرسان إلا في علاقتهما مع نجيب محفوظ، أو مع المرحلة المحفوظية، كما يقال،

سواء أحالت الدراسة على المشترك والمتشابه أو على الابتعاد والانفصال. ولم تكن الشكلاتية الروسية مخطئة، حين اقترحت مفهوم «السلسلة الأدبية» الذي يرى في الجديد الأدبي، في لحظة معينة، نبذأ لحلقة في السلسلة واستبدالها بأخرى. لا يلاتم هذا المفهوم، الذي يقول بالسيرورة الأدبية لا بالقطع الباتر إدوار الحراط، فالسلسلة تضع كتاباً إلى جانب آخر وأدبياً إلى جوار غيره، وهو ما لا يأتلف مع مبدع أصله في ذاته، لا يجانس مبدعين غيره عثروا على أصولهم في كتابات سابقة.

يارس الخراط غبطة والاستبصار »، محتفياً بيصيرة منسرحة لا يعوزها البصر. وتدفعه الغبطة المنفلتة من عقالها، إلى مراكمة الكلام دون حسيب. فالحساسية الجديدة قديمة الجذور، يقول في سطر معين، والحساسية اكتسحت غيرها منذ مطلع السبعينات، يقول في مكان آخر، والحساسية العتيدة وقصيرة المحسر» يعلن في مكان ثالث، ولا يحتاج الأمر إلى تأمل طويل، ليدرك القارىء أن الخراط، الذي بدأ الكتابة منذ الأربعينات، يصوغ ونظرية وتواكب مساره الشخصي، تفرض عليها الكياسة أن قدت أطرافها قليلاً، مستلهمة جملة مقدسة عن: والواحد في الكل والكل في واحد ». ولا يرهق البصر ذاته، أطرافها قليلاً، مستلهمة جملة مقدسة عن: والواحد في الكل والكل في واحد ». ولا يرهق البصر ذاته، متكافىء، الزمن الذي يعيشان فيه. غير أن تزامن الكتابتين، يحل قضية على حساب أخرى مستعصية على الحل. يعنى آخر: إن كان تزامن النصوص هو مرجع وحساسيتها الجديدة »، فمعنى ذلك أن جميع على الحل. يعنى آخر: إن كان التزامن المجرد النصوص المتزامنة متساوية، وهو ما يتطيّر منه الخراط وينفر منه. أكثر من ذلك: إن كان التزامن المجرد مرجع التصوص المتزامن المجرد لا في التاريخ مرجع التوامن المجرد لا في التاريخ التصوص المتزامن المجرد لا في التاريخ النصوص المتزامة متساوية إلا ليقع من جديد.

يتحدث الخراط عن فضائل «الحساسية الجديدة» إلى حدود الاستفاضة، وفضائلها المعلنة هي رذائل والمساسية القدية» المعلنة أيضاً. ولعل الركون إلى نقاط قليلة يكشف عن صواب ما ذهب إليه الخراط أو عدم صوابه. النقطة الأولى، وبلغة الخراط، هي: «التبثير»، وهي تعني أن «الحساسية التقليدية» تنشئه، أبدا، إلى نسج عقدة وتحكينها، قبل أن تعشر لها على حل، في لحظة الإضاءة الأخيرة. ينبذ صاحب «رامة والتبني» فكرة «البؤرة»، ويكون في ما قاله مصيباً، رعا. لكنه، وهو يكتب الرواية، ينبذ «البؤرة» للمستقدم «المركز»، أي البطل المطلق، متقهراً كثيراً عن «الرذيلة» التي أراد زجها. في «الرذيلة الأولى»، وهي تتمركز في خط مستقيم، تستدعي بشراً من مراتب مختلفة، على خلاف المركز «الرذيلة الأولى» وهي تتمركز في خط مستقيم، تستدعي بشراً من مراتب مختلفة، على خلاف المركز المطلق، الذي يزهد بالبشر ويرتد إلى أزمنة الآلهة. يقول باختين: «لعل فكرة اختبار البطل واختبار كلامه، هي الفكرة النظمة، الجوهرية للرواية والتي تميزها جذرياً عن المعكي الملحمي: قالبطل الملحمي يضع نفسه، من غير المقول الشك في بطولة البطل» (۱۳۷۰) يضع نفسه، من غير المقول الشك في بطولة البطل» (۱۳۷۰) إذا قبلنا بكلام باختين، وهو أكبر منظر للرواية في القرن العشرين كما تقول المدارس الغربية، فإن بؤرة الخلاصة الخيرية، في أن «تغامر بارتياد المجهول» في أصقاع الرواية. للواية معيارية مطلقة، نقطة أخرى تمس القارى، ولن يكون تطرح «الحساسية الجديدة»، وقد أخذت صفة معيارية مطلقة، نقطة أخرى تمس القارى، ولن يكون تطرح «الحساسية الجديدة»، وقد أخذت صفة معيارية مطلقة، نقطة أخرى تمس القارى، ولن يكون

م، قع القارىء، وقد رئله الخراط من منطقة إلى أخرى، بأحسن حال من زمن الحساسية الجديدة، الذي ربع أن في الأقاليم كلها ويعود راضياً إلى صدر من قال به. فدور الأدب، وفقاً للخراط، نقل «تجربة حميمة» إلى القاريء، ودوره أيضاً إعطاء وخبرة خاصة» لقاريء فردى . جماعي، وصولاً إلى قارىء معين «قرأ الأدب والفلسفة». ومع أن من حق الخراط أن يتحدث عن قارى، قائم وآخر محتمل وثالث غوذجي، فإن نصه لا يصل إلا للقارىء الذي تخيّرته البصيرة، لا لشيء إلا لأن هذا النص مسكون بفلسفة المسافة ومخلص لها. وفلسفة المسافة التي تربط بين قارىء وكاتب، تُنشىء استراتيجيتها على قول متعال، يقمع القاري، ويحجّمه، مؤكداً له، منذ البداية، أنه جاء إلى نص لا يحسن كتابته، وأن عليه أن تكتشلُ الى ما يقرأ، وأن يستظهر ما لثنه النص، بعيداً عن أوهام التماثل والمعارضة والمضارعة. يكتب الخراط في «الزمن الآخر»: «سنان حسك الأسلاك المستحصدة تسوط الجسد وتسور سماديره، تستجيش سلاح السطوة المستون على سنمة فينوس المستديرة بين عساليج الاستسرار السلسلة...ص: ٧٠٠». وقد يقول الخراط: إنها موسيقا اللغة، وإن الرواية تحتضن الرسم والموسيقا والأسطورة... والقول، نظرياً، صحيح، لو عثر على موسيقا اللغة في التنويع الكلامي لا في سجع الكهان، ذلك أن التنويع الكلامي، هو شرط الحوار الحقيقي، على مبعدة عن لغة لا تستأنس القارىء إلا لترمى به في قفص. يقول راينر روشلتس وهو يستلهم هيجل: «إن النثر هو لغة استقصاء الواقع»، ويقول باختين، مرة أخرى: «إن ما يسم الذوات الناطقة المندرجة في سيرورة تواصلية حقيقية هو الفهم الحي.. ي (٢٥). يُعرض الخراط عن القولين معاً، مستقصياً اللغة المصنوعة المغلقة، ومبتعداً عن الفهم الحي والتواصل الحقيقي، كما لو كانت اللغة تبدأ من اللغة، أي من القراميس التي يهجوها الخراط بلا لأي ولا تعب، أو كما لو كانت النصوص تتناسل من النصوص مكتفية بدورتها المغلقة. ينقد الخراط والتبئير» ويذهب إلى والمركز المغلق» ويحتفل بالقارىء ويخترع القاريء الذي يشاء، ويهجو لغة القواميس ويرتد إلى لغة تُكره القاريء على عودة متواترة إلى لغة القاموس. وفي الواقع فإن الخراط يكتب نصه الذاتي، وهو نص مفرد، ويحجبه بـ «حساسية» تتعامل مع مجموع، مثلما يرى في «الحساسية» وقد تمثدت أطرافها، متكأ لهجاء كل ما لم يرق لد، في الحاضر والماضي معاً، وفي الثقافة والسياسة على السواء.

تجاهل المكتشف وشهوة البدء من الصفر

يكمل الخراط تجواله مع المطلق في «أنشودة الكثافة» فيقول: «أما أنا فأزعم أن الرواية العربية الحداثية قد أخذت تقارب هذه المطلقات، وأن الخضوع والإذعان لسطوتها لم يعد بدوره تاماً وغير قابل للانتقاص» (٢٦٠). جملة نموذجية، رعا، تضيء من جديد تناقضات الخراط، وتعيد تأكيد آفة النسيان، التي تلبسته بلا رحيل. يتكشف النسيان في تعبير «الرواية الحداثية» الذي يتيح للروائي، وقد أخذ وظيفة القاضي، أن يفصل بين رواية حداثية وأخرى تقليدية، ناسياً أن الرواية، ومنذ بداياتها الأولى، شكلت علاقة داخلية في المنظر الحداثي للعالم، الذي يحتقب الرواية وما يفيض عليها. مع ذلك، فإن وظيفة

القاضي شرط لازم لا يستقيم القول إلا بد، ذلك أنها ، وهي تعيث بالنطق، تعطف الحداثي على المطلق وترمى بالتقليدية إلى موائد الجزئي والمجزوء والنسبي، منجزة قولاً تقوضه تناقضاته السافرة. فالحداثة، تعريفاً، تذهب إلى المجزوء والنسبي، تاركة والمطلقات» للأيديولوجيات الفلاحية المغرمة بالثبات واستجداء المقدّس، والشفوفة أولاً بتمكين شروط والخضوع والإذعان». وقد ينوء القول تحت عبء تناقضاته، حين يكمل الخراط أفكاره، وفي الصفحة ذاتها، فيقول: «إنني أزعم أن من أولى مهام الرواية العربية الحديثة هو هذا بالتحديد: المساءلة، وضع القضايا كلها، دون استثناء، في موضع الحرية...» والسؤال العفوي هنا هو التالي: كيف عكن إقامة علاقة سعيدة بن المساءلة والمطلق؟ أو: هل يعرف العقل المسكون بالمطلق والمطلقات معنى المساءلة وشروط تحقيقها؟ يقول المنطق السليم: تبدأ المساءلة من الجزئير، وتظل مساءلة حين تدخل من باب جزئي إلى آخر، لأنها إن انشدت إلى المطلق اجتثت جميع الأسئلة. يستأنف الخراط محاكمته في الصفحة التالية فيقول: «لست أعرف بالضبط ما هي قيمة «العقلاتية» التي يكن أن تلهم الرواية العربية الحديثة وتسرى فيها سريانا خفياً ولا انفصام له عن جسد الرواية، ولا كيف يحكن أن يحدث ذلك، ولكن أحس فقداناً لهذه القيمة، ومقاومة لهذا الفقدان في الوقت نفسه، في ثقافتنا ». يعضر السؤال البريء مرة أخرى: كيف تستوى الدعوة إلى المطلق مع الدعوة إلى العقلانية؟ أليس انحسار العقلانية، الذي يشكو منه الحراط، أثراً لهيمنة المطلق والمطَّلقات؟ وواقع الحال، أن الخراط مشغول بنص يعيد رواية المطلقات القديمة في نص جديد اتخذ لذاته زياً جديداً. فلو كان الرجل ينشد عقلانية موفورة الصحة تسري سرياناً هيّناً في الجسد الروائي ولا تتلف أطرافه، لَقَصَلَ بين الرواية والمطلق، ولأبصر العقلانية في نصوص روائية رأت النور قبل ولادة «الرواية الحداثية»، أي رواية «الحساسية الجديدة». فلم يكن محفوظ وهو يكتب «اللص والكلاب»، على سبيل المثال، يطرق أبواب الميتافيزيقا الصماء، بل كان يتأمل، حزيناً، علاقات الوصال والفراق بن العقلانية والسلطة السياسية. ولم يكن صنع الله إبراهيم، وهو يعطى ونجمة أغسطس، بناءها المبهر والدقيق، يطارد الغيوم ويستحضر الأرواح الهاربة. وهذا هو أيضاً حال عبد الرحمن منيف في «مدن الملح»، وهو ينظر، قلقاً إلى سطوة الزمن التقني فوق أرض عذراء معمورة بالبراءة. يطارد الخراط مفاهيمه في غرفة سوداء عديمة الإضاءة، ناسياً أنه ترك المفاهيم قبل الدخول إلى غرفته الأثيرة. والنسيان المتواتر يجعله يرى ما لا يُرى تارة، ويأمره بأن لا يرى ما يراه الآخرون تارة أخرى. وفي لعبة النسيان والرؤية الرَّبّاة تتحول «الحساسية الجديدة» إلى اكتشاف غير مسبوق، وإلى سابقة لم يأت بها أحد. بيد أنها لا تدشن أصواتها العالية، إلا إذا كرَّمت النسيان ورفعت من قدره، أو إذا ذهبت إلى ما سبقها وسوته بالأرض. ولعل الرجوع إلى تاريخ الكتابة العربية الحديثة، يكشف عن مغالطات الخراط وأحكامه التمسفية. فمنذ عام ١٩٠٨، تحدث خليل مطران في «بيانه الموجز» عن «الشعر المصري» وعن «اللغة» التي تختلف عن «التصور والرأي»، وأعقبه قول قريب جاء به العقاد والمازني في «الديوان» عام ١٩٢١ وتلا الطرفين معاً ميخائيل نعيمة في «الغربال» عام ١٩٢٧، وجاءت «الجماعة السريالية» في مصر، وأصدرت في عام ١٩٤٠ مجلتها «التطور» إضافة إلى دعوة تزاوج بين الصوفية والسريالية، جاء بها السوري خير الدين الأسدي في عام ١٩٥٠. وتابع العالم وعبد العظيم أنيس الدعوة إلى التجديد في والثقافة المصرية» عام ١٩٥٥، ولحقهما بعد سنوات خمس أنسي الحاج في مقدمته لديوانه «لن» إلى أن جاء أدونيس بجعلته ومواقف» في عام ١٩٩٨. .. (١٣٠).

حملت الدعوات السابقة، وبأشكال مختلفة، تصورات متعددة، تبشر بكتابة جديدة وبشعر جديد وعواقف جديدة في الأحدابة الروائية العربية، وعواقف جديدة في الأحدابة الروائية العربية، الذي استهل به عادل كامل روايته «المليم الأحمادة الإشارة إلى أول بيان في الكتابة الروائية العربية، الذي استهل به عادل كامل روايته «المليم الأكبر» التي ظهرت في تشرين الشاني - نوفمبر من عام الاقدامة ، والتي رأى فيها بعض النقاد المعطف الذي خرجت منه الرواية العربية الحديثة. ففي هذه المقدمة الطربلة - مائة وثمان وعشرون صفحة - وعنوانها: «مقدمة في تأديب مليم في فنون اللغة والأدب» بها الطربلة عبدال كامل قضايا كثيرة، تس اللغة والأسلوب الأدبي وقائج الغنون، كأن يقرل: «إن كانت قصتك قد أعجبت أحداً، فإغا تكون أعجبته كوحدة متماسكة لا تميز فيها بين الأسلوب والموضوع، فهما في الواقع غير متميزين، ولا يمكن أن يستقل أحدهما عن الآخر إلا عند من لا يدرك طبيعة فن الكتاب الذين يشعرون بعجزهم عن استنباط أسلوب ذاتي حي، فتراهم بعمدون إلى فن الصباغة فيصبحون صناعاً، بدلاً من اعتماد فن الموسيقي ليكونوا خالقين. إنها الأسلوب وديء، لأنك إن أعجبت بالموضوع فأسلوب الكاتب وألفاظه هما اللذان أوحيا إليك بالإعجاب، بأسلوب رديء، لأنك إن أعجبت بالموضوع فأسلوب الكاتب وألفاظه هما اللذان أوحيا إليك بالإعجاب، فهما الصلة الوحيدة بينه ويبنك»، « فيجب أن تعلم يا مليم أن المنى الذي تجده في معاجم اللغة ما هو إلا الزواة التي يتجمع حولها طائفة من الماني الثانوية فتدل على شيء أو حدث ما . أما الماني إلا الزواة التي يتجمع حولها طائفة من الماني الثانوية فتدل على شيء أنو حدث ما . أما الماني

تحدث عادل كامل، منذ آكثر من نصف قرن، عن اللغة وسطوة القاموس وتكامل الفنون. وكان في حديثه يساجل التصورات التقليدية القدية. ولن يعترف الخراط بعادل كامل ولا بغيره، طالما أن هذا الغير لا يضع الكتابة والمطلق في مهد واحد، ولا يحول الرواية إلى كتابة متعالية، ظاهرها رواية وجوهرها صنعة لغوية، ترى في اللغة، بعد تقديسها، بداية للخلق ومنتهى للخليقة. معتمداً على المتعالي ومطمئناً إليه، يفصل الخراط فصلاً، لا هوادة فيه، بين الفن والثقافة، وذلك في تصور مجرد ومحافظ وتقليدي، يرى الفن مركزاً مطلقاً وبرى الثقافة استطالة اجتماعية نافلة. فسواء «استولت» رواية «الحساسية التقليدية» على حقوق رواية «الحساسية الجديدة» القادمة وصادرت منها «الشهرة»، أم كانت رواية تؤمنه، «السام» ولا تستبيح حقوق الغير، فإنها كانت، في الحالتين معاً، ترجمة للثقافة القائمة في زمنها، تلك الثقافة الوطنية المتفائلة، التي لم تفرضها السلطة أو تخترعها اختراعاً جائراً. وعلى هذا فإن والرواية التقليدية»، كما ثقافتها، كانت انعكاساً لسياق تاريخي بالغ التحديد لا يمكن القفز فوقه. وهر لا يقبل به تصور الخراط ولا يعترف به، ويحمله على ذاك الفصل التعسفي والملتبس بين الرواية أمر لا يقبل به تصور الخراط ولا يعترف به، ويحمله على ذاك الفصل التعسفي والملتبس بين الرواية أمر

وشروطها الثقافية وبين الرواية والسياق التاريخي الذي يسكن فيها. وفي هذا الفصل، وهو وجه آخر لثنائية الروح والجسد، تغدو الرواية التقليدية فاسدة، لأنها مرآة للثقافة التقليدية التي تزامنها، بل تغدو الثقافة التقليدية، التي أحاطت به والحساسية القدية»، خراباً وجسداً خرباً، يعتقل الإبداع والتعالي وراحة المطلقات. وبسبب هذا، فإن الخراط بزجر والثقافة التقليدية» وهو يهجو والرواية التقليدية»، وبالعكس، كما لو كان يشد الخطي إلى زمن جميل المحيا، تعاشر فيه والرواية الجديدة»، المفتونة بالمطلق، الثقافة العذراء، المأخوذة بالمتافيزيقا. وما ينشده الروائي صعب وعصي على الوصول، فالمطلق لا يلمسه البشر والميتافيزيقا اختصاص الذين يتكفئون على طوياتهم ولا يلمحون البشر.

ومهما يكن الاجتهاد الذي ينجزه الخراط، وهو من حقه، فإن روايشه تضيف اقتراحاً جديداً إلى اقتراحات الرواية العربية المتعددة. اقتراح مثابر ودؤوب وله معاييره وفلسفته وتصوراته، أي أنه اقتراح بين اقتراحات أخرى، لا يسبقها ولا يتجاوزها، ولا يتخلّف عنها، بالضرورة.

المراجع :--

- ١ محمد حسين هيكل: ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٦، ص: ١٧ . ٤٤.
 - ٢ ـ إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الأداب، بيروت، ١٩٩٣، ص:٩.
 - ٣ ـ المرجع السابق: ص: ١٤.
 - ٤ ـ المرجع السابق: ص: ١٩ ـ ١٢.
 - ٥ ادرار الخراط: أنشودة الكثافة، المستقبل العربي، القاهرة، ١٩٩٥، ص: ٥٠.
 - ٧ ادرار اخراط: مهاجمة المتعيل، دار الدي، دمشق، ١٩٩٧، ص: ١٧.
 - ٧ ـ المرجع السابق: ص: ٦٩.
 - ٨ ـ للرجع السابق: ص: ٧٧ .
 - ٩ ـ المرجع السابق: ص: ٣٠.
 - ١٠ . أنشودة الكثافة، مرجع سبق ذكره، ص: ٤٨.
 - ١١ ـ المرجع السابق: ص: ٣٤.
 - ١٢ . الحساسية الجديدة، مرجع سيق ذكره، ص: ٢١.
 - ١٣ ـ المرجع السابق: ص: ٢١.
 - ١٤ ـ قريد الدين العطار: منطق الطير، دار الأندلس، بيروت، ١٩٧٩ . ص: ٣٧٨.
 - ١٥ ـ أندريه يروتون: الأوائي المستطرقة، وزارة الثقاقة، دمشق، ١٩٨٥، ص: ٣٤.
 - ١٦ ـ المرجع السابق: ص:١١٣.
 - ١٧ ـ المرجع السابق: ص: ١٠٣.
 - ١٨ . مهاجمة المستحيل، مرجع سبق ذكره، ص: ٤٣.

- ١٩ ـ المرجم السابق، ص: ٧٦ ـ
- 20 Recherches Poiétiques, Tome 1, Klincksieck, Paris 1975, P. 158.
- . ٢ . المرجم السابق، ص: ١٥٨.
- ٢١ . المرجع السابق، ص: ١٥٨.
- 22 S. Doubrovsky: pourquoi La nouvelle critique Denoel/ Gonthier, Paris, 1972, P: 37 38.
 - ٢٧ . المرجع السابق، ص: ٣٨.
 - ٢٤ رامة والتنين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيبروت، ١٩٨٠، ص٢٧.
 - ٢٥ الزمن الآخر، دار الأداب، بيروت، بلا تاريخ.
 - ٢٦ حريق الأخيلة: دار ومطابع المستقبل بالقجالة والاسكندرية، ١٩٩٤.
 - ٢٧ يتين المطش؛ شرقيات، القاهرة، ١٩٩٦.

٣٠ - مهاجمة الستحيل، مرجع سبق ذكره، ص: ٦٤.

- 28 Ph.lacoue Labarthe / J.-L. Nancy: 1'absolu Litteraire seuil Paris, 1978, P:191
 - ٢٩ المرجع السابق، ص: ٨٣.
- 31 Rudi Keller: On language change Routledge, London, 1994, P:137.
- 32 J.Robelin: Maimonide et le language religieux, p.u.f, paris, 1991, P: 25
- ٣٢ -- الرجع السابق، ص: ٣٥.
- ٣٤ ميخاتيل باختين: الخطاب الروائي، الرياط، ١٩٨٧، ص: ١٢٩.
- 35 M.bakhtine: le marxisme et La phi losophie du language, Eds de minuit, Paris, 1977, P: 115.
 - ٣٦ أنشودة الكثافة، ص: ٥٤.
 - ٣٧ قضايا وشهادات، العدد الثالث شتاء ١٩٩١، عيبال، قيرص، ص: ١٤٨ ١٨٠.
 - ٣٨ ~ عادل كامل: مليم الأكبر، لجنة النشر للجامعيين القاهرة، ١٩٤٤، (أنظر المقدمة).

قصة قصيرة

المائة وسرت المائلة

في هذه التنويمات الروائية تُغفُّ من سيرة ذاتية. صحيح. ومع ذلك لم التزم قط بعرقية الوقائع ولا وقمها. أما الوقائع ميرحة الإيلام فهي هي، بحرفيتها، وهي التي تدعو للجنون، جنت بها من ديوان هذا الزمان، في الصحف والمجلات، لم أخرم منها حرفاً. أما شطحات الفائتازيا والحيال وخطفات الرؤى الشمرية فهي عندي جوهر الواقع الحق. على أن المقل وحده يظل دائماً هو الإمام الحق في الكتيبة الحرساء.

هل يهم كثيراً أن يكون ذلك قد حدث في كولومبو سريلانكا، أو كوتونو بنين، أو كوالالبور ماليها؟

كنا قد فرغنا تقريباً من كل شيء، وبعد سهر طول الليل، ونقاش ومساومات وصفقات سياسية (وغير سياسية أيضاً) انفضت لجنة الصياغة وهي كما لا يخفى لجنة قشل كل الوفود وكل الاتجاهات، بعد أن أقرت البيان العام والقرارات السياسية والتنظيمية للمؤقر، ولم يبق الا اعتمادها - شكلياً -من المؤتمر كله منعقداً على هيئة جمعية عمومية.

انتهت السكرتارية الفنية من إعداد مجموعة القرارات والبيان العام على ورق الاستنسل، لم يكن التصوير الآلي قد عُرف أو انتشر، ولكننا لم نطبعها، تحوطاً من إدخال ما قد يعن للجمعية العمومية من تعديل طفيف، تغيير كلمة هنا، إضافة أو حذف كلمة هناك، لا أكثر في الغالب، وإن كان ذلك يكتسب خطورة أو أهمية كبرى عند أصحاب هذه التعديلات.

أبقيت الوثائق على ورق الاستنسل الحرير، من غير طباعة، بعد أن تأكدت من مطابقة اللغات العربية والانجليزية والفرنسية بعضها بعضاً، وخرجت من قاعة السكرتارية الواسعة المكدسة بالملفات والمسودات والبيانات وأصول كلمات المندوين ورسائل رؤساء الدول والحكومات والمنظمات، كانت سامية وسوزان وحازم قد أقوا الترجمة والمراجعة، وكانت أوديت وأحمد وشفيق قد كتبوها على الآلة الكاتبة، أما عديلة وهناء فقد أرشفوها ووثقوها وأودعوها ملفات مرقمة في ترتيب محكم وضعتُ برنامجه من زمن طويل، ولعله ما زال متبعاً حتى الآن في دول عربية وافريقية كثيرة، وجهزها محمد رفيق لكي تخزم وترزم في طرود متينة سوف تحملها – معنا – الطائرة المفادرة إلى القاهرة.

لَمُ أَكُنَّ فَتَ إِلَّا سَاعَتِينَّ أَو أَقَلَ عَلَى وَشُ الفجر، بعد أن راجعت واستوثقت من كل شيء، وأبقيت معي وزواة، من أعضاء السكرتارية من كل التخصصات، احتياطياً، بينما سمحت للباقين بالاخلاد إلى راحة وجيزة، تلك كانت أيام الحماسة والايان والتقاني من أجل ما كنا نتصوره حرية افريقيا وأسيا وكرامة شعوبهما ورخاتها.

هل هي أحلام راحت وضاعت حقاً؟

سلمت رئيس المؤقر، وسكرتير عام التضامن، ورؤساء الوفود نسخاً موثوقة من وثاثق الجمعية العمومية، وركنت إلى مقعد في قاعة المؤقر التي ران عليها الآن هدوء الجدية وتوتر اللحظات الأخيرة المكتوم، وبينما يتردد صوت المتكلمين على المنصة، وأصداء غمضة المترجمين الفوريين في مقاصيرهم الصغيرة تتذبذب بها أجهزة الاستماع الالكترونية الرشيقة – أمدتنا بها ألمانيا الديقراطية كما كانت تسمى حينناك – جلست أغالب هجمات الإغفاء، فليس في كل ما سوف يقال أو يجري جديد علي . كنت قد وضعت مع الرئيس والسكرتير العام، سيناريو هذه الجلسة المتامية، وترتيب أحداثها، وكان في يدي مشروعات الوثائق، وأنا أتابع ما يجري، أدخل بالقلم الرصاص ما تقره الجمعية العمومية العمومية لهوريدي بالمناب العام – قد تحولت إلى صياغة نهاتية معتمدة. وبعد خفلة الكوكتيل المعادة في غضون ساعتون أو نحوهما وزعت نسخ القراوات المائلات على المؤولة على أنواعها.

آلية كواليس المؤتمرات المألوفة

لم أعرف إلا بعد ذلك أن طاقم السكرتارية الفنية خرج للتسوق من السوبرماركت القريب أو من الاسواق والذكاكين البلدي البعيدة شيشاً ما، تلك كانت أخر فرصة متاحة للخروج، بعد أن الزمتهم مواقعهم أن يعملوا بلا هوادة ترجمة ورقماً على الآلة الكاتبة ومراجعة وأرشفة طوال أيام المؤتمر ولياليه.

اً تفلّت أليس قاعة السكر تارية بالمفتاح على اعتبار أن كل شيء قد انتهى تقريباً، وأن هناك فسحة ساعة على الأقل أو ساعتين قبل أن ينفض المؤتمر: إقرار الوثائق وإلقاء الكلمات الحتامية وقراءة رسائل التأييد التي وصلت من رؤساء الدول والحكومات والنقابات والهيئات الدولية والاقليمية والمحلية.

لا .. هناك وقت كاف.

وكنت قد وعدتهم بأن أتيح لهم فرصة للخروج والتسوق، فها هي ذي الفرصة إذن. المترجمون والمترجمات في مقاصيرهم يترجمون ما يقال فورياً، سامية في مقصورة الترجمة للفرنسية، النور الصغير المسئد الى المنصة الصغيرة أمامها وعليها الميكروفون، ينعكس إلى أعلى، فيضي، صدرها الكبير، نصف العاري في الحرً، وهي تصب في الميكروفون فرنسية رتيبة الايقاع كأنها طنين نحل تتصل فيها الكلمات والجمل والعبارات في أزيز ذبدية الاجهزة.

هل كانت سامية، أم مترجمة أخرى عارمة الحيوية فياضة بالأنواقة، هي التي حكت لي مرة أنها كانت وحدها في مقصورة الترجمة الفرية. المقصورة سخنة نار، لم تنفع المروحة الصغيرة في تحفيف الوقدة الثقيلة، وهي مندمجة في العمل أخذتها حميا الترجمة، أطفأت النور الأمامي الصغير واعتمدت على السماع، خلعت البلوزة وانهمكت في الترجمة وهي بالجوهريات الحارية، ثم فكت السوتيان أيضا، والمقصورة الآن معتمة غاماً وهي تترجم عارية الصدر، متخففة وحرة، قالت لي إنها لم تترجم قط بأحسن ما ترجمت يومها، وجاء سبكو توري نفسه بعد الجلسة ليهنشها على جودة الأداء.

وصلت في آخر لحظة ثلاث رسائل من كربا، احداها من فيديل كاسترو والثانية من أرنستو جيثارا، والثالثة من منظمة تضامن القارات الثلاث، وكان لا بد من ترجمتها ومراجعتها وطبعها وتوزيعها على المندوين قبل رحيلهم إلى بلادهم، وإلا قامت أزمة غير مأمونة العقابيل، فذهبت لأعني بالأمر وأنسق سير العمل وأتأكد من سلامته، فتركت قاعة الاجتماع الفسيحة الفاصة بالوفود والصحافيين وكاميرات التلفزيون القدية تنز بخفوت وفلاش كاميرات التصوير يبرق ويخبو ويدقدق، وصدى الميكروفونات يتذبذب، وعبرت الردهة، وطلعت السلالم.

وجدت قاعة السكرتارية الفئية مغلقة بالضبّة والمفتاح، ولا أحد هناك. لا أحد على الاطلاق. كان الموقف عصبياً.

هكذا أحسست لحظتها. كم يبدو هذا، الآن، مضحكاً قليلاً. ساعتها كان الأمر جدياً، وخطيراً، بل شبه تراجيدي.

فجأة لمحتّ محمد رفيق بقامته الفارعة وأناقته المتميزة حتى بعد الكدح الطويل الشاق، بوجهه الطلق السمج. أقبل عليّ يتهادى متمهلاً، على راحته، محملاً بأكياس المشتريات وثمار التسوق الناجع، فاحت منه رائحة الحيهان والتوابل والأتاناس والباباي، فناديته بلهفة، وينيرة عرف فيها على الفور ودون أن أتكلم، مدى الفضب والتأزم عندي.

- تحت أمرك . . هل هناك شيء؟؟ ألم يكن كل شيء قد انتهى؟

عندما عرف الموقف قال لي بهدوء «ولا يهمك، في ثوان سوف آحل المشكلة».

خلع جاكنته الصيفي الخفيلة رشم كُمي القميص الحرير المشجّر وفك الكرافتة بسرعة خاطفة، ثم انحنى، وخلع حذاء، ويقي بالشراب، وأنا أرقبه بدهشة، ثم لمع في ذهني ما كان بسبيله أن يفعل. استدار محمد رفيق وخرج من شرفة البهو إلى الجدار الذي تطل منه النافذة الزجاجية العريضة المقفلة، على قاعة السكرتارية.

بعد نظرة سريعة تشبثت يداه بالجدار، قدماه بالشراب القطن ترتقيان الافريز الضيق الذي يدور بالجدار، تزحفان بحرص - كأن لهما حياة مستقلة - على عشر سنتميترات أو أقل من إفريز الجدار، جانب رجهه ملتصق بالحجر، لا ينظر - طبعاً - إلى أسفل، من علوً ثلاثة طوابق.

كان أشبه بممثل في فيلم سينمائي بحتال لكي ينفذ إلى نافذة حبيبته، أو كي يفتح الخزانة التي

فيها المجوهرات وآلاف الدولارات، أو أخطر المستندات.

. وكما يحدث في الأفلام قاماً، للإثارة وحيس أنفاس المتقرجين، وبشكل لا يصدق وإن كنا قد رأيناه في السينما عشرات المرات، اهتز قلبلاً وأفلت يده الجدار، وقايل على وشك السقوط.

. . غنق قلبي وهممت بخطوة إلى الأمام كأنني أريد أن أسنده، لكّنه سرعان ما استرد توازنه، على

. في الأسفل، في فناء مبنى المؤتمرات، التم جنود الحرس، رفعوا بنادقهم، اقتربت رؤوسهم؛ يتكلمون بسرعة ويشورون، متحفزين.

استدرت إلى المرافق الذي وجدته بجانبي، كأغا انشقت عنه الأرض، وقلت له بلهفة: أخبرهم أن كل شيء على ما يرام.

قال: ما هذا ؟ ماذا يحدث هنا؟

قلت : أخبرهم فقط أن كل شيء على ما يرام الآن. بعد ذلك أحكى لك.

بادر المرافق، فقال للحرس بلفتهم الآصلية المُشتركة، كلاماً سريعاً مُّندَعَماً ملهوفاً وناعم الحواف. كان الجنود قد ترددوا لحظة قبل أطلاق صبحة التحذير أو زخة المدفع الرشاش. لو نعلوا لحدثت بالتأكيد كارثة. هل شفع لمحمد رفيق، عندهم، لون بشرته الفاتح نسبياً وإن كان محموشاً قليلاً، أم كان بالعكس داعياً للضرب؟

قلت للمرافق: يا أخي قاعة السكرتارية الفنية مقفلة، والمفتاح ضاع، لم نعرف كيف نحصل على نسخة احتياطية منه، السكرتير زميلنا سيدخل من الشباك لمسألة مهمة جداً.

طبعاً ترجَّمتُ رسائل كاسترو وجيڤارا والقارات الثلاث وطبعت ووزعت في الوقت المناسب قاماً. بالكاد.

هل كانت المسألة تستحق؟

هلُّ كل المسألة تستحق؟

كنت يومها قد استيقظت من نوم قلق حار، في شاليه مبنى الضيافة المحيط بحمام السباحة، بعد ساعتي نوم، وذهني فيه ألف مشكلة ومشكلة لا بد أن تحل أو تحسم في دوران عجلة سير الشؤون الفنية كلها للمؤتمر. وفي أذني رنين الصنوج في يدي العازف الأعمى المقمي تحت بوابة أبيدوس، وتوقعة الصاجات في أصابع واقصات اوزيريس، وفي يدي واقصة بغداد القادمة أصلاً من باب الشعرية، وهي في بدلة الرقص الشقافة السوداء المشغولة بالترتر، والعازفات على العود والهارب عاربات إلا من شريط حريري رفيع يلف الحقون ويبرز اكتناز الردفين المضمومين ورشاقة الخصر عاربات إلا من شريط حريري رفيع يلف الحقوين ويبرز اكتناز الردفين المضمومين ورشاقة الخصر المضميم يدد عليهن لاعب العود، بالجلابية، مع التخت العربي من شارع محمد علي، في فرح بلدي على سطح بيت وراء جامع السيدة نفيسة.

عندما خرجت، نصف ناتم، من باب الشاليه إلى الباحة الوسطانية التي يملؤها حوض السباحة المستطيل، ضربتني شمس افريقيا وهواؤها السخن الثقيل. فتحت عيني بدهشة إذ أرى الأمين العام بنفسه، يذرع الحوض سباحة، ذهاباً ومجيئاً، بجسمه القوي العسكري مليناً ولكن رشيقاً حتى في عز كهولته، يضرب بذراعيه وساقيه بحركة هادئة منتظمة، وبدلاً من مايو السباحة، لم يكن عليه الا الشورت الداخلي الخفيف من الفائيلا القطن الناصعة. وقد وقف بعض المندوبين والمترجمين - والمترجمات

خطة، يرقبون المشهد بابتسامات صامتة وبشيء من الإعجاب وربًا الحسد لأنه - هو - جرؤ على
 ما لم يستطعه أحد، ولم يفكر به أحد. وكان الحرس الافريقيون، شاكي السلاح، متحلقين حولنا، في
 جذل.

وفي دقائق رأيت أحمد فتيح، مندوب فلسطين الفتي الوسيم يثب الى الماء، بالشورت الداخلي أيضاً، ويصاحب الأمين العام في سباحته الهادثة، وإذا بالجميع، بحركة مفاجئة وعفوية، يصفقون بحماسة وفرح.

خرج الأميّن العام رالما ، يقطر من جسمه الرياضي المفتول الذي سوف أراه بعد سنوات مجندلاً في دمه، ممدداً على بلاط ردهة فندق شيراتون في ليماسول، مغطى بملاءة بيضا ،، ساكن الأسارير، كأنه يرتاح.

قال لي، وهو ينهج قليلاً: انزل الماء أنت الآن. لا تتصور الفرق ..

قلت: "يوسف بيه"، أنا أولاً لا أجيد السباحة، اسكندراني صحيح ولكن بالكاد أطفو على الماء .. انباً.

قال: كفاية ﴿ أُولاً ﴾ تكفي وزيادة يا أخي.

ما زلت أطفو، بالكاد، على مياه محبات لا تنضب ومعاشق لا يجف لها معين.

رسم ميليني صورة بالقلم لآمرأة مدورة الوجه، شفتاها داكنتان باللمى، لحيمتان، وتحت عينيها خط أسود ثقيل، شعرها يسقط على عينيها مهوشاً وينسدل على جانبي ظهرها، في صدارة الصورة ثديان هائلان يتفجران من أعلى كتفيها مباشرة ويتدفقان بعرامة وفخامة يتجاوزان بلاطة صدرها التي اختفت تحت ثقلهما، الحلمتان بندقتان مدورتان، خلفية الرسم وراء الرأس وتحت الثديين ضربات عشوائية بالقلم الأسود، وكتب بجانب الرسم بالخط الكبير MAE وباقي الاسم بخط صفير West، ماي وست الأسطورية في الثلاثينات والأربعينات.

«كان الثديان العظيماً في عارة العالم لكن جمالهما وصياهما يفطفان النقس، مشدودين، الحلمة منتصبة وطويلة، في حجارة بوبيللو، على مذبح ديونيزيوس. أما من «بنات اسكندرية» فقد كانت ستيفر اليونانية رضيمة الصوت هادئة الطبع دمئة، لجمالها طراوة وابتلال، تسير شامخة الصدر بين استيفر اليونانية وي القاعة المزدصة بالمؤلفين والآلات الكاتب التيفونات وأضواء النيور، في شركة التأمين الأهلية. في أوائل الحسينات، كانت ستيفو رابية، زاكية العود وعشوقة على امتلاء جذّاب، بلوزتها الحريرية المفتوحة تحتشد بثدييها الكبيرين في غير ترهل ولا سقوط، سكاها صديقي فراب اسكاها صديقي في والبقرة ها المقارفة على امتلاء فريد اسكاروس «البقرة» (The Cow ايحد بنيها الكبيرين في غير ترهل ولا سقوط، سكاها صديقي وسعان ما شاح اللقب بيننا، عرفته مشيفو وكأنها قبلته عن طواعية فكانت تبتسم قليلاً عندما تسمعه يتردد بيننا، في ١٩٥١ كان ذلك محكناً، كان مثل هذه الدعابة بكل حسن نية مقبولاً بل طيباً، نادتها به ايقيت ساسون اليهودية الاسكندرانية بنت البلد المتفجرة بالمرح والحيوية والمعابثة، وضحكنا معاً، وسط الشغل، ضحكة صافية.

في سايتريكون جا «ت احدى هلاوس فيليني المجسمة، بأثدائها الهائلة ـ هل هي تجسيد لحلمه يماي وست؟ ـ ساعداها مكوّران لحمهما مدوّر كأنهما ثديان آخران، اليد بأصابعها المسمة تسند أحد الثدييّن، فيها أسورة عريضة منقوشة، أما إزارها الهفهاف فيخفي ساقاً وينفرج عن الساق الأخرى ربلة مدملجة تدور بها سيور الجلد التي تنتهي بنعل لا يربطه بالساق إلا أُحرْمة وثيقة، أثداؤها الهائلة على الصدر وعلى الذراعين وفي الساق العبلة بل في الأصابع المكوّرة، كلها أثداء، تحدجنا بنظرة غانبة كأنها تأتينا من حشو حلم جسدائي كثيف فيه أثارة من شجو ولمحة من زهر معاً.

وفي منجلة «الشعلة» (١٣ سبتمبر ١٩٣٨) أن «ماي وست تعود ألى تنبيل أدوار النجرات، وهي الأدوار التي سبق أن نجحت في تقنيلها على مسارح برودواي بنيويورك. اقتنعت هوليورد بصواب هذا الرأي ولولا ذلك لفادرت ماي وست عاصمة السينما وخُرم العالم من نجمته المجبوبة ذات الجاذبية الجنسية المتوقدة.. وماي وست مؤلفة من أكثر مؤلفات العالم شهرة ونجاحاً (كذا!!) وهي التي تؤلف القصص التي تبنى عليها أفلامها، كما أن لها عدة مسرحيات ناجحة مثلت بعضها بنفسها في يرودواي قبل أن تذهب الى هوليوود (من أشهر المؤلفات في العالم.. مرة واحدة.. يا سلام!) ولما ضافت الرقابة ذرعاً عاي وست كلفت البوليس بالقيض عليها وزجها في السجن ثم قدمتها للمحاكمة بتهمة إنساد أخلاق الشبان (نفس التهمة التي تجرع سقراط السم، بسببها، في أثينا، قبل عشرين قرناً.. فتأمل) ولكن المحكمة برأتها (كما لم تبرىء محكمة أثينا الشعبية سقراط) بعد أن قالت في حينات حكمها إن هزّ الأرداف وأنواع الدلال والقدرة على جذب الرجال فنّ جميل ولذيذ.. كمان. ولكن رجال الرقابة لا يفقهون» أيّ والله.. بالنص، في العدد ١٣ من مجلة والشعلة».

ما الذي حفز الولد الذي كنته، وعندي اثني عشر عاماً، بالكاد، أن يحتفظ بهذه القصاصة، وأن يلم محتفظ بهذه القصاصة، وأن يطل محتفظ بها حتى الآن وقد اصفر ورقها، بعد ستين عاماً؟ وفيها صورة ماي وست بالأبيض والأسود، رشيقة ناعسة العينين، في روب أسود دانتيللا يفصح عن جانب صغير من صدر دسم وضيء، وشورت ساخن يبدو أنه من مخمل أسود أيضاً، تندلع منه فخد مدورة يقطعها، بقسوة، اطار الصورة، فرق تليفون المجلة ٤٩٣٤٥ وإعلان عن الاشتراك السنوي وهو ٥٠ قرشاً؟

هلَّ ذلك لأَنني ـ مَثَلاً ـ كنت أحتفظُ بالقصاصّات المُنشورة عنَّ أَشَهِّر الكُتَّابِ في العالم؟ هل صلاقتُ؟

أم لحافز آخر استطاعت هذه القصاصة أن تشحدى من السنوات وجزرها وأن تحيا في الروح، والجسد، حتى هذه اللحظة؟

في ١٥ يناير ٢٩٠٧، ثانية سنوات القرن العشرين، نشرت الأهرام العتيدة انه «يوجد في العربية كتاب يُسمى «رجوع الشيخ الى صباه» وهذا الكتاب تتداوله الأيدي كثيراً، ترجمه أحد الانكليز القيمين في ياريز الى الفرنسية وأذاع عنه اعلاناً في شوارع المدينة فقيض البوليس على الإعلان واستاق المترجم الى المحكمة لإحراق الكتاب. وحكمت المحكمة على المترجم المستر كارتجتون بغرامة ٣ آلاف فرنك لاختراق حرمة الآداب العمومية».

هل كنت في العاشرة، في السنة السادسة والثلاثين من القرن العشرين، عندما كنت أدق باب الشقة التي تحتنا في شارع الكروم لآخذ رواية من روايات روكامبول أو رواية «سافر» لألفونس دوديه، من خزين فتحي أفندي؟ كانت امرأة أخيه، الست وهيبة تخرج لي، على السلالم، في جلابية البيت، فضفاضة، بها لمعة رملاسة من القتم والاستعمال، واسعة الفتحة يبدو منها صدرها العريض الأسمر حراً لا يسكه سوتيان، في تلك الآيام لم يكن لبس السوتيان العصري شائعاً. كانت تنحني على تربسني في وجهي، فيغمرني الثديان الكبيران برائحة خصيبة خمرانة تفغمني وتسكرني لحظة،

لم يكن عندها أولاد، وسمعتها مرة تقول لأمي «ياختي يا حبيبتي دانا أتزوق للباب قبل ما أنفضه وللشباك قبل ما أقفله » لم تكن لعوباً بل كانت سيدة ناضجة الأنوثة تُعزُ جسمها وتدلله. كانت دائماً متعطرة برائحة فيها إثارة من صندل، أو عنبر، وشفتاها بهما لَمَى داكن، ربّاني أو مضرّج بأحمر قاتم، لا أعرف...

ولا بد أنه في ذلك الوقت أخلني خالي ناثان إلى قهوة في شارع الخديوي، كان معه زملاؤه وأصحابه من سواقي الشاحنات والأجرة، يتناقشون هل يبدأون إضراباً للاحتجاج على تعسف الإدارة وملاحقة البوليس، أم يستمعون إلى نصيحة البرنس عباس حليم، صديق العُمّال، وقد وعد بأن ينظر في الأمر ويطلب من وزير الداخلية أن يلبي طلباتهم.

طلب لي خالي نائان كازوزة ماركة و يحيى سعد ، وكنت صامتاً يتفصد منى العرق في بعد الظهر الحار، والترام يخترق الشارع مصلصلاً وبهيجاً ومرحاً في طريقه إلى باب الكرسته ومينا البصل. قبلها في الغرانة، جلسنا على الطبلية المدورة العريضة مع جدي أرساينوس وجدتي هيلائة وأختيً

عايدة وهنا"، الغدا كان أنجز عدّس أصفر شهي متماسك القوام تسطع منه رائحة تملاً الخياشيم نشرةً ولذّة، مع أننا كنا في عز الصيف.

أعطى لي خالي نأتان تحل بصل كبير وقال لي: «دشُّه ع الطّبْلية». ضربت فحل البصل بقيضتي مرة ومرتين، لكنه لم ينفلق بل لم يبدُ أنه انشرخ حتى، كان يتدحرج مني كل مرة. خطف خالي ناثان البصلة الكبيرة بغضب، وضربها بجمع قبضته بحركة مدرية قوية، فانفتحت وفاحت منها رائحة حريفة

البصلة الكبيرة بعضب، وضريها بجمع فبصته بحرقة مدرية فوية، فالفتحد حرًاقة، ودمعت عيناي، هل من البصل أم من الحس بالخيبة والإحباط؟

عندما قمنا من قهرة الخديري، حودنا بيناً في شوارع ضيقة ولكن خالية تقريباً، خالي كان عنده مشوار في شارع انسطاسي، وفي الطريق سرنا في شارع السيّالة.

رأيت ثَلات عربات حنظور تقرقع عجلاتها على البازلت، العربجية يفرقعون بالكرابيج، دون أن المسلمات الثلاث رأيت النسوان تحت قس الحيل التي ترمح، رافعة الرؤوس، تجلجل أجراسها، وفي العربات الثلاث رأيت النسوان تحت ملاياتهن المسود المنحسرة عن أكتاف عارية، في فساتين قصيرة بحثالات عربضة، الفساتين الحريرية الحمراء والمشجرة والمشغولة بالترتر والشفافة تنكشف عن سبقان إحداها فوق الأخرى تتأرجع منها الشكريينات الساتان اللامعة، الشفاه مصبوغة والوجنات مصرجة والكحل حول العيون ثقيل، والأثداء الشكريينات الساتان اللامعة، الشفاه مصبوغة والوجنات مصرجة والكحل حول العيون ثقيل، والأثداء مشرعة نصف مكشوفة لحمها الطري أو المتهدل أو اللدن المتماسك يترجرج في اهتزاز الحنظور. كنَّ راجعات، من الكشف الطبي الأسبوعي في قسم اللبّان، الى حواري حيّهن المأثرو في كوم بكير، يغنين بالصوت الحيّاتي وبغضات والعبال في بالصوت الحيّاتي وبغضات والعبال في المسلمة الم

كانت واحدة منهنً، على الأفص، صُحْمة وركاء، شمخ ثدياها، متفجرين من تقويرة الفستان الراسعة. هاثلان، فخمان، لهما مجد، بسمرتهما الناعمة، لمحتُ عليهما تز قطرات العرق الخفيف، يتموجان معها في حميا الغناء، وسالمة يا سلامة».

من تباريح الوقائم أن المحامي العام لنيابات جنوب الجيزة أمر بسجن سيدة تدعى صدّقات ابراهيم

جمعت في وقت واحد، بين ستة أزواج موزعين بين الجيزة والمنيا والاسكندرية والقاهرة والبحيرة وبني سويف، تزورهم جميعاً بانتظام، وتقيم أساساً في بيت زوجها الأخير في الجيزة.

وأن تلميذات، في تيبينج، ولاية بيراك الشمالية عاليزيا، يتقاضين عشرين ستنا فقط (أي ثمانية في المائية من الدولار الأمريكي) مقابل السماح لرجال بتحسس وجناتهن، وأن هذا المبلغ يرتفع مع تنامي رغبات الزيون في تحسس مناطق أخرى من وجوه التلميذات في المدارس الثانوية، الوجوه فقط. وأن مباحث الجيزة كشفت عن سر غموض مصرع طالبة بكلية السياحة والفتادق، في العشرين من عمرها، بعد أن عثر على جثتها ملقاة على الأرض داخل شقة أسرتها بشارع حسين عباس بالمعرائية، عرقة الملابس. تبيئن أن ابن عمها وراء الحادث، عندما فوجى، بالفتاة عفردها داخل الشقة، فحاول المتعابية، وفاجأت الفتاة، في غمار المقاومة، أزمة قلبية إثر فبوط حاد في الدورة الدموية. ماتت.

أكد الكشف الطبي على ألفتاة أنها ماتت بكراً.

لاذ ابن عمها بالفرار إلى سينا، كان يعمل محاسباً هناك في شركة خاصة، وقبض عليه: ودارت الفجلة المعروفة من الاجراءات، التحقيق والنيابة والمحاكمة.

ماذا كان ثمن موت تلميذة السياحة والفنادق؟

وماذا يكن أن أقول عن هذه الحكايات الوقائع التي تفوق خيالات الشطح والجنون؟ ما الذي أفعل إذ يشط بي جماح الكتابة بها، والقص واللصق، دون أن أملك لها كبحاً، دون تقية؟

أهذه أيضاً محنة لا مفرّ من أسرها؟

عندما انتهى المؤقر على خير، أقرت القرارات والبيانات، وتليت رسائل التحية من الرؤساء، والرسالة المختامية من أمين عام وحزب الثورة الشعبية». رئيس الدولة الذي دخل القاعة مدججاً بالنياشين والأوضحة ومحاطاً بكوكبة حرس الشرف المسلع، المسافحات والقبلات الأخوية، صادقة أو مصنوعة حسب الطلب ووققاً للظروف، سواء، انفض المولد إذن، وبعد العشاء اجتمعنا نحن السكر تارية الفنية، رجالاً وبنات، وبعض المندوين الأصدقاء، منهم أحمد فتيح مندوب فلسطين وعبد الكريم الجيلاتي مندوب المين الديقراطية (حيننذ) في شاليه محمد رفيق، فتحت زجاجات الشمبانيا الجيلاتي مندوب اليمن الديقراطية (حيننذ) في شاليه محمد رفيق، فتحت زجاجات الشمبانيا والويسكي التي جتنا بها على حسابنا الحاص من المطار، شربنا وغنينا أغاني سيد درويش وداود حسن، قمر في السما يلالي يطلع لم يبال، وأم كلثرم طبعاً وعبد الوهاب أبضاً، رقص حازم على واحدة ونص، وقامت سأمية فأدت رقصة مُلهمة عرفت كيف تهز صدرها الكبير وردفيها الرفيمين نوعاً ما طوعت جمدها اللدن لموسيقي فريد الأطرش المسجلة، على الضباب الحقيف في رؤوسنا نوحاة المؤهنين في جسومنا، على الفرح بالخلاص من كذ المؤتم وشد الأعصاب فيه.

الساعة الثانية بعد تصف الليل أوينا ألى الفراش، أخيراً، من غير هم التفكير في مشكلات الغد، لكني كنت ما أزال متوتراً وإن كنت مفرخ الروح، منهك العقل والجسم معا. رثق النوم بعيني، لماماً. وحَيْل إليّ بعد زمن لا أدري مداه انني أسمع شبئاً في باحة المبنى الذي أفرده الحزب لضيافتنا.

كان الحرس قد انصرفوا إلى حال سبيلهم، عرفت عندما علنا للنَّوم، أنَّه لم يبق منهم فيما أقدر إلا واحد أو اثنان يغالبان النوم على أبواب المبنى من الخارج.

فماذا يحدث إذن؟

خرجت نصف ناثم بالفعل.

على نور القمر الاستوائي الناضج ساطع التدوير، في سماء رائقة حارة عميقة الزرقة، رأيت جسماً. يطفو في حوض السباحة، هناك على الطرف البعيد.

ثم إذا هو يعوم ببطء ونعومة، لا يكاد يشق سطح الماء الساجي.

وكأنني في حام تبينت سامية تسبع، عارية الصدر، ثدياها الكبيران يطفوان قبلها على الماء المشعشع بضوء السماء، وكأنها اهتزاز رقرقة المرج الطفيف، والضوء العلوي، يضخمان تدوير ثدييها على المشعشع بضوء السماء، وكأنها اهتزاز رقرقة المرج الطفيف، والضوء العلوي، يضخمان تدوير ثدييها على الماء ويفوص، وشعرها الطويل معقوص ومربوط يتركة معدنية تومض، ازدادت حلكة سواده من البل، بالكاد لمحت القطعة السفلية من ملابسها الداخلية تلمع بلون أزرق موشى بحاشية بيضاء رئيمة من الدانتية السفاية السمراوين الطويلتين. رفعت رأسها عندما وصلت عندي، وأنا على حافة حوض السباحة، وحدي في الليل. نظرت إلى ببساطة وعمق بلا خبل ولا اعتذار ولا رغبة في التفسير أو التبرير، نظرة غامضة خبّل إلى أنها استمرت أمداً طويلاً، ثم استدارت وراحت تذرع الحتام، ذاهبة إلى بعيد.

دخلت، ولم أنم حتى الصباح.

خيّل إليّ أنني أسمع زئير السباع وحمحمة الحيوانات الحوشية في الغياض والآجام القريبة من مبنى الحزب.

التحديق في عين الشمس التحليق في الظلام النظر بلا تورّع إلى أشلاء الروح المراة تشق نشوة خريفة ثقيلة ويقد المراة تشق نشوة خريفية ثقيلة الوطء الركض في مضمار وعر غير مُكبّد المهاد خلف خيول ثائرة الأعراف بلا لجام. مقوطاً إذن في مهاوي الوقائع دون ورع والتمرغ في حمأة الأحداث وفواجع الصحف اليومية التي لا بدار عما أحد.

كأنني بهذا الاعتراف أمام كاهن غير مرثي التمس مغفرة لا احتاجها حقاً ولن تأتي على أيّ حال. عمارة القلب الغاص بأشواق الهري المضطرية تتهاوي أنقاضها من غير صوت.

^{*} نصٌ من كتاب «تباريح الوقائع والجنون: تنويعات روائية» يصدر قريباً.

قصة قصيرة

व्राप्त व्रम्म व्रामंद रुगी

محمود شقير

حظ

ابتسم الحظ ، فجأة ، المكاتب المفمور (هو يعتقد أن ثمة مؤامرة خسيسة تستهدفه ، فتجعل حظوظه في الشهرة ليست على النحو المطلوب). قال لنقسه وهو معجب بها لكثرة ما يحفظ من مأثورات وأمثال ، ظلت عالقة بذهنه منذ سنوات الدراسة في المدرسة : إذا هبت رياحك فاغتنمها حدث الأمر صدفة ، (وكل صدفة أحسن من مبعاد كما يقال) حينما دخل المكتبة الوحيدة في المدينة ليرى إن كان ثمة جديد في المكتبة . هو لا يشتري الكتب دائماً ، لأن راتبه الضئيل لا يسمح له بمثل هذا الترف ، لكن التردد على المكتبة أصبح عادة من عاداته التي لا يستطيع مقاومتها ، وحينما يقوم هو بالحديث عن رسوخ هذه العادة لدية وتمكنها منه ، فلا يطيب له إلا تشبيهها بالداء العضال الذي لا فكاك منه ، لكنه في العادة لا يدخل المكتبة صفر اليدين ، فهو يحرص دائماً على أن يصطحب معه كتاباً ، يحضره من مكتبته الخاصة ، ويقرأ فيه كلما وجد فرصة سانحة ، أو كلما وجد ظرفا ملائماً لتأكيد صفة كونه مثقفاً لا ينقطع عن القراءة أبدأ . ومع ذلك ، فإذا وقعت عيناه على كتاب يستحق أن يقتنيه ، فإنه يستجمع أطراف شجاعته (هكذا يقول لزملاته الموظفين في اليوم التالي) ويغامر بما لديه من مال زهيد ، ويشتري الكتاب ، يقرأ فيه عشر صفحات أو أقل قليلاً ، ثم لا يلبث أن يصيبه الملل ، فيطوى الكتاب إلى وقت آخر قد يقصر أو يطول بحسب المزاج والأحوال. لكن الحظ ابتسم له في تلك المكتبة باللات ، وكان يعي في قرارة نفسه ، أن ترده على المكتبة لم يكن سببه الوحيد متابعة ما هو جديد في عالم الثقافة والأدب ، فقد أسر اليه بعض أصدقائه الخلص، أن ثمة عاشقات للأدب وللأدباء يترددن دون تردد على المكتبات ، لعلهن يحظين بالتعرف على واحد من هؤلاء الذين حباهم الله بموهبة الكتابة . كان يبرم شاربيه الأشيبين وهو يستمع إلى مثل هذه الأتوال، ويوقن في قرارة نفسه أنه هو المقصود بها قبل غيره من الكتاب . كان أصدقاؤه يستطردون في قرارة نفسه أنه هو المقصود بها قبل غيره من الكتاب ، كان أصدقاؤه يستطردون في الحديث عن مقادر ما لديهن من أفانين العشق والغرام ، وعند هذا الحد ، كان يتذكر أم البنين ، التي كفت عن التجاوب مع رغباته بعد مولودها السابع . كانت تقوم بواجبها الزوجي تجاهه على فترات متباعدة ، ومن دون رغبة فعلية ، ترفع ثوبها الى ما فوق سرتها ، كلما مكتته من جسدها ، ثم يركبها النعاس ، وهو في ذروة التحامه يها ، حاول مراراً أن يخرجها من هذا الموات المبكر ، ولكن ، كناطح صخرة يوماً ليوهنها ، مع الأسف الشديد!

هل يعتبر اخفاقه مع زوجته دليلاً على نقص موهبته ؟ قطعاً لا ، فكل الدلائل تشير إلى عكس ذلك ، فهو ، ويشهادة زملائه، ذرب اللسان ، متمكن من ناصبة اللغة ، حكيم في جل تصرفاته، حتى أنه لم يترك لأية حكومة سبباً لاضطهاده ، ولم يترك لأي حزب سياسي فرصة لاصطباده وضعه الى صفوفه . كان دوماً يشير الى رأسه مفاخراً : هذا راس مش بطيخة ، وبعد ذلك بلحظات، يتأكله الحزي من هذا التعبير الركيك ، فيبادر الى تدبيع مقالة عرم مهية حول الكلمات السوقية المبتدلة وخطر استخدامها على لغة المضاد ، ثم يرسلها الى الصحيفة اليومية لعلها تنشرها في صفحتها الثقافية. ينتظر عدة أشهر ، ثم يسقط في بئر اليأس، ولا ينتشله منها سوى قناعته بأن ثمة مؤامرة تستهدفه. هل قلنا إن الحظ ابتسم له فيما كان يجوس أرجاء المكتبة ؟ بلى ، فقد كانت المكتبة تغص ذلك النهار بعده غير قليل من النسوة الجميلات . كن كما لو أنهن قادمات من كوكب آخر ، أو هكذا غيل إليه وهو يعن النظر في سيقانهن اللواتي مثل المرم ، وفي نهودهن اللواتي يتفلتن للخروج من تحت بلوزات الحرير . قال لنفسه : هذا أوان الشد فاشتدي زيم ، ثم تذكر أنه يحفظ عدداً غير قليل من أبيات الشعر ، لكنه لا بجيد تأليف بيت واحد من الشعر . لقد حاول ذلك مراراً ، فلم يحقق أي نجات يذكر ، ما جعله في بعض الأحيان يتشكك في مستوى موهبته.

من بين هؤلاء النسوة ، برزت له امرأتان . يا إلهي ! امرأتان في اللحظة نفسها ! كان يكفيه لو أن امرأة راحدة فعلت ذلك ، لكن الحظ حينما يبتسم لا يعرف حدوداً ولا معابير ، اقتربتا منه وهما تبتسمان ، وتكشفان عن أسنان منضدة ، مما ذكره على الفور ببيت الشعر الذي طالما أعجب به: وردا وعضت على العناب بالبرد

هل يجازف ويقول: فأمطرتا لؤلؤاً ! لا ، لا ، من غير المعقول أن يعبث بالشعر مثل هذا العبث سألتاه في وقت واحد تقريباً: هل أنت شاعر ؟

شعر كأن خُنجراً قد انغرس في صدره ، لكنه تماسك أمام الطعنة النجلاء ، وقال : بل أنا ناثر وأي ناثر . ثم فكر أن يدخل معهما في حوار شيق حول جملة " أكلت السمكة حتى رأسها " ، غير أن المرأتين الجميلتين أعرضتا عنه في الحال ، فاتخذ قراراً فورياً بقرض الشعر حتى لو كلفه ذلك حياته. وعلى رغم ذلك ، فقد ظل يحدث أصدقاء عن تلكما الابتسامتين الرائعتين ، حتى ان أحدهم قرر أن يكتب مسلسلاً في ثلاث عشرة حلقة ، للتلفاز ، مستوحي من تلكما الابتسامتين

ترقب

جرس المنبه برن باندفاع أرعن ، يستيقظ مجفلاً ، ولا يدعه يكمل الرئين . يفتح الشباك على صباح عابق بروائم الربيع . هي لم تستيقظ بعد ، كما لو أن جرس المنبه لم برن . كان قميصها ينحسر دون قصد عن جسد سادر في النوم . هو يعرف عاداتها ، ويعرف أنها تتوقع منه مبادرات حميصة في الصباح . مرة يلقي برأسه على بطنها ، ويظل مضطجعا ، يتأمل ما ينكشف من جسدها في حياد . تستيقظ ، ثم ترسل يدها الحانية الى شعر رأسه ، تتركها هناك بعض الوقت . ومرة أخرى ، يتأمل ركبتيها ، وهي تنام مثنية الساقين ، فتبدوان مثل برجين صغيرين على تخرم مدينة حافلة بالأسرار . يطبح قبلة على احدى الركبتين ، تنهض ، ثم تنهمك في مهمات لا بد منها كل صباح .

تنطلق الى المطبخ ، ويكون هو قد سبقها الى الحمام ، يفتسل في دقائق معلودات . تدخل عليه الحمام ، وتطلب منه أن ينتبه للإنماء الذي فوق النار . يتابعها لحظة وهي تحت الماه ، يغلي الماء في الإناء ، يلقمه عدة ملاعق من البن ، ويكون الذياع مستفرقاً في سرد آخر وقائع القمع ، ومصادرة الأرض ، وتوسيع الاستيطان . تخرج من الحمام ، تعد وجبة سريعة ، تطلب منه أن يحضر شبئاً من هنا ، وشيئاً آخر من هناك ، ويكونان في أتم انسجام . يبكي الطفل ، تدني ثديها الأيسر من فمه ، ثم تبعده ، فقد عضه في الليل عضاً موجعاً (ليس الطفل هو المقصود) تلقمه ثديها الأين ، وتنظر صوبه في عتاب خفيف ، تقول عيناه لها : أنت السبب.

هي السبب ! ليكن . فذلك أدعى إلى اغتباطها ، وهي تفعل كل شي ، تعبيراً عن فهمها الخاص لمش الزيجية . في الليل هي حمامة شديدة التطلب ، وفي النهار هي نحلة تسعى بكل اندفاع . لكنها تظل متنفصة تلقة حتى يعود ، إذ يكفي أن تستبد رغبة القتل بأحد الجنود ، حتى يشرع في اطلاق الراصاص ، ويجري تمرير الجرية تحت مختلف الحجج . وهي كثيراً ما تراه في أحلام يقظتها ، عائداً إليها وهو ملفوف في علم ، وهي دائماً توصيه بضرورة أن يترخى الحذر، وأن يكون شديد الانتباه، ولا يطمئن بالها إلا حينما تغلق عليها وعليه باب البيت ، تعيش الليل معه بطيش محموم ، فيستجيب لطبشها بطبش بوازيه.

تفادر الببت ، ويكون هو قد مضى إلى وظيفته في المدينة البعيدة ، يجتاز نحوها كل يوم طريقاً طويلاً وثلاثة حواجز يرابط عندها الجنود . تمضي بالطفل إلى الحضانة ، ثم تذهب الى طالباتها في المدرسة القريبة ، ويكون قلبها - رغم الخوف والقلق - معموراً بآمال صغيرة ، لكنها تكفيها وتكفيه . تعود إلى البيت . ويعود هو إلى البيت . ويستمر كل يوم في الذهاب إلى وظيفته ، يجتاز الحواجز، ولا يقتله الجنود ، لكنها لا تكف في النهار عن خوفها المكتوم ، ولا تكف في الليل عن طيشها المحموم.

صول

النعاج في المرعى ، يرعاها البدوي الكهل ومعه حماره وكليه . الحمار ينهق بين الحين والآخر دون سبب مقنع ، فيبدو كمن يمارس خروجاً فظأ على نص البرية التي تتمدد في استرخا ، تحت شمس الظهيرة الحارقة . الكلب يعرف الأصول خير معرفة ، ينزوي بالقرب من صخرة وينام ، ينام على نحو مفرط في النوم ، وعا يوحي بأن الأمن مستتب قاماً ، رعا لأن المدى مكشوف ، فلا خوف من مداهمة النئاب للقطيع على حين غرة ، ورعا لأن القطيع هاجع في السهل الآن ، فلا خوف عليه من الصلال في الشعاب البعيدة. الكلب ينام على جانبه الأين ، ماطاً رقبته الى أقصى حد محكن ، تاركاً لذنبه فرصة الانتشار دون محاذير ، والبدوي يشرب الحليب من وعاء قديم ، ويستغرق في أحلام يقظته البسيطة التى تتمحور غالبا حول الذئاب.

الحمار يخرج على النص مرة أخيرة ثم يصمت كما لو أن ندماً مفاجئاً أصابه ، والبدري يتأمل كلبه النائم ، يغبطه على ما هو فيه من دعة واطمئنان ، والمرأة تغزل الصوف بمغزلها اليدوي ، تدحرجه على فخذها العاري ، الذي تداعبه نسمات الربح القادمة من رؤوس الجبال ، كما لو أنها تحمل معها رسائل خفية مكتومة.

البدوي ينام مشل طفل على إيقاع الحليب ، وبائع الحلوى الذي اعتاد أن يزور المضارب مرة كل شهر، يقترب من المرأة التي تغزل الصوف ، يعرض عليها أصنافاً من الحلوى ، تضع المغزل في حضنها ، وتبدو حائرة قبل اتخاذ قرارها الأخير ، والكلب ينهض مجفلاً من نومه ، ينبح في فزع ، كما لو أنه يتشمم رائحة ذتب قريب.

الكهل

كان الصباح رمادياً، ثمة غيوم متجهمة في السماء، ويرودة خفيفة تتسلل إلى أجساد المارة ، والبنت التي افترقت عن حبيبها بعد خصومة مريرة ، ترنو عبر زجاج السيارة الى طالبات المدارس السائرات فوق الأرصفة ، تغبطهن على الابتسامات الوادعة التي ترتسم على وجُوههن ، وتشعر أن غصة تنمو في داخلها بعد أن اكتشفت أن ذلك الولد كان يلعب معها لعبة خبيثة منفرة.

البنت تتمنّى لو أنها لم تدخل في التجربة المرة . في البداية كانت التجربة بالغة العدرية ، والبنت الآن لا تعرف كيف تستعيد ابتسامتها البريئة، والكاتب يبحث عن حبكة لكي يكتب قصته ، وثمة كهل نحيف يجلس إلى جوار البنت يرقب المشهد يحذر ، ويتظاهر بأنه لا يلاحظ شيئاً ، والكاتب يتشمم بأنفه مثل كلب جائع ، والبنت تبدو كأنها على وشك أن تقول : ولكن ما علاقة الكاتب بشؤوني الشخصية ، والكاتب يبدو كمن يريد القول : القصص ملقاة على قارعة الطريق، وأنا لا

أتطفل على أحد.

والبنت تهبط من السيارة، يفسح لها الكهل في المكان كي تم من جواره، وصطدم نهدها المشرئب بذراعه، لكنها لا تأبه للأمر لأنه في عمر والدها، والكهل أيضاً تظاهر بأنه لا يأبه للأمر بالرغم من تيار الكهرباء الذي هز بدنه، والكهل لا ينكر أنه أصبح مشغولاً بحكاية الأعمار منذ أن شارف على الخمسين، لذلك، فقد خمن أن الكاتب أكبر من البنت بعشر سنوات على الأكثر، وأصغر منه بعشرين عاماً على الأقل الكاتب يهبط من السيارة هو الآخر، وقد أثار فضول الكهل بفعلته، بل إنه أثار حفيظته، لأنه لم يكن يتوقع منه أن ينزل من السيارة في هذا الموقع بالذات، رعا لاعتقاده أنه يعمل مدرساً في المدرسة التي لم تصلها السيارة بعد، ولاعتقاده أنه أنه يكون جريئاً ومبادراً إلى هذا الحد . يتوقف الكاتب قرب البنت فوق الرصيف ، كما لو أنه يبحث عن نهاية لقصته ، ولكن من قال إنه معني بكتابة قصة في مثل ذلك الصباح!

الكاتب يبتسم للبنت، والبنت تبدر مندهشة بعض الشيء، والكاتب يقول كلاماً ما ، والبنت تصغي في انتباه ، ولا تتفوه بأية كلمة ، والكاتب يقبض على راحة يدها ، والبنت تبدو مترددة ، ولا تدري هل تبقي راحة يدها في يده ، أم تحررها من قبضته ، لكنها ، في اللحظة الأخيرة ، تسحب يدها دون استغزاز ، والسيارة التي تقل الكهل تبتعد الآن.

كانا يحضيان ، كتفها ملاصق لكتفه ، ويداهما متقاريتان ، والكهل يسأل نفسه بعد أن غيبه المنعطف : هل كان ثمة كاتب مع البنت فعلاً ؟ ثم ما يلبث أن يتساط من جديد : هل كان ثمة بنت أصلاً؟

لكنهما ، في تلك اللحظة ، كانا بواصلان سيرهما المتئد فوق بلاط الرصيف ، ولا يكترثان لأحد.

1147

ذهبت الى الحفلة في الموعد المحدد . ذهب الى الحفلة في الموعد نفسه تقريباً . ارتديت معطفي الثقيل . خبرتي بالطقس في مثل هذا الوقت من السنة هي التي دفعتني الى ذلك . كانت القاعة في مركز المدينة ، وكان بيتى بعيداً عن مركز المدينة.

جاء رئيس البلدية الى الحفلة ، له ابتسامة خافتة لا تفارق محياه ، بغض النظر عن تقلبات الوضع العام، وجا من زوجته ترتدي معطفا من جوخ ، وعلى خديها أصباغ فاقعة ، كعادتها ، ودون اكتراث لتقلبات الوضع العام . جاء رجال الصحافة ومحطات التلفزة ، اتخذوا لأنفسهم مواقع ملاتمة . كل منهم يحلم بفرصة تلفت إليه الانتباء . اتخذت لنفسي موقعاً يجعلني قادراً على مغادرة الحفلة في الوقت المناسب ، فأنا لا أحب أن أصرف وقتاً كثيراً على الحفلات.

جاء رجالات المجتمع . كل منهم له حلمه الخاص ، جاءت النسوة المتمرسات على حضور المناسبات الاجتماعية ، كل منهن لها عطرها الخاص . رحت أبحث عن امرأة عرفتها منذ زمن ثم ضيعتها ، كانت ألقيت في الحفلة كلمات مكررة ، دون التفات الى ضرورة التقيد بالوقت . وزعت كؤوس العصير وقطع الجاتوه . لم يكن ممكناً توزيع مشروبات كحولية لأسباب عديدة ، ومع ذلك فقد وضعت في المطبخ عدة زجاجات من الخمر، انزلق إليها عدد من المدعوين دون أن يلفتوا انتباه أحد ، أضافوا الى كؤوس العصير ما شاءوا من خمر ، ثم عادوا الى القاعة ، لمواصلة النقاش حول الوضع الراهن ، مع عدد من المعنين ، وغير بعيد عن النسوة اللواتي وقفن في الجوار.

لم أعثر على المرأة التي ضيعتها . بدأ التبرم يظهر على سحنتي . رأيته مع عدد آخر من الرجال والنساء يعودون من المطبخ ، كانت قهقهاتهم تعلو وتخفت . فجأة برزت من بينهم امرأة، هزت ردفيها ثم صاحت : مارسيدس! صاحوا خلفها مرددين : مارسيدس!

غادرت القاعة . تشيت في شوارع المدينة الخالية غير آبه بالطقس البارد . مررت للمرة العاشرة من أمام القاعة . رأيتهما يغادران المكان ، يدها في يده وليس ثمة كلام . حدقت فيهما وسألت نفسي بارتباك : هل أنا هنا حيث أنا الآن ، أم أنني هناك حيث يسيران . استبدت بي رغبة في المناكفة ، صحت في هدأة الليل وأنا أقترب منهما : مارسيدس . حدثقا في طقة بكل استغراب ، ثم واصلا سيرهما درن اكتراث . خجلت من نفسي . شعرت بفداحة الفقد ، ركضت في الاتجاه المعاكس ، وكنت وحدي.

هرم

ملامحه ، وسيشعر بشيء من الحزن وهو يحدق في ملامحها التي تسلل إليها عبث السنين، وسيرى أن وزنها قد تضاعف ، وستشعر هي بالحرج لأنها ستعرف أنه يرى ما لم يكن يحب أن يراه.

. كانت نحيلة القد لا تهدأ أكثر من ثانية واحدة في المكان الواحد ، وكان يلذ لها أن تتسكّل درجات السلم الحديدي ، لكي تجلب الدوا ، من الرف العلوي ، فيما يجلس هو بالقرب من الكاونتر، متتبعاً حركاتها بعينين طافحتين بالخجل ، فلا يواصل النظر كيلا يصعقه بياض الفخذين الرشيةين.

ستسأله: كيف عدت ؟ سيقول لها: عدت وكفى ، (يعدها بأنه سيروي لها التفاصيل في مرة أخرى). ستشتبك أيديهما بمصافحة حارة ، وستبدأ أعينهما رحلة استكشاف سريعة من جديد (بدافع الفضول لا أكثر هذه المرة). ستقرأ في عينيه كلاماً غامضاً ، سيقرأ في عينيها أسى ودموعاً. سيعيدها عشرين سنة الى الوراء ، وستعيده عشرين سنة الى الوراء.

جاسها ذات مساء وفي يده جرح سبيه له انزلاق مفاجئ فوق درجات السوق . راحت تضمد جرحه بحنو فاستكان بين يديها ، وبدأ أنها تستمتع بما تفعله ، فأطالت التضميد كأنها لا تحب أن تنتهي منه.

سيضحك حينما تذكره بتلك الحادثة ، وستضحك وهي تستعيد تفاصيل المشهد الحميم ، سيطفو فوقهما صمت مفاجئ ، (من يستطيع أن يردم هوة عمقها عشرون سنة في دقائق معدودات) ! سيكف عن التحديق في عينيها كيلا يسبب لها المزيد من الحرج . ستسأله إن كان قد قكن من زيارة أسواق المدينة التي كان مشغوفاً يها ، سيقول لها إنه لم يكف منذ لحظة وصوله عن التجوال فيها . ستلاحظ أنه لم يأت إليها فور عودته ، (ريا كان عاتباً لأنها لم تسأل عنه) ستبدي له بعض الاعذار لأنها علم بأمر عودته فلم تبادر إلى زيارته أو مهاتفته. سيشعرها بأنه يقبل عنرها دون تمحيص . سيحل بينهما الصمت ثانية . ستقول وهي ترنو عبر الباب نحو الرصيف : المدينة تهرم ، ولا بد أنك لاحظت ذلك . سيهز رأسه ولا يجيب . سيفتنم اللحظة التي يدخل فيها زبون جديد ، ستنشغل عنه بحثاً عن الدواء ، سيقول بضع كلمات ثم يغيب.

رتص

وصلوا الى المكان المخصص لهم في الطرف القصي من المدينة الشاسعة . وصلوا من كل جهات الأرض ، وعلى مقرية من المبحرة الأرض ، وعلى مقرية من البحر أقاموا . كانت اجتماعاتهم الطويلة مكرسة لقضية واحدة دون غيرها (مما يدفع الى الملل في بعض الأحيان) ، وحينما كان يستبد بهم التعب ، كانوا يغادرون القاعة الفسيحة ، يقتربون من الأمواج التي تتلاشى عند رمل الشاطئ ، يتأملونها كما لو أنها تحمل رسائل غامضة من شاطئ بعيد يحفظه آباؤهم عن ظهر قلب.

في اليوم الأول تحدثوا عن مشاق السفى ، عن المطارات ورجال الأمن ، عن الدول الصديقة والدول غير الصديقة والدول غير الصديقة . في اليوم الثاني تبادلوا الذكريات ، وأكثروا من سرد القصص التي تدور حول التين

والزيشون والعنب . في اليوم الثالث أطال الرجل القادم من المدينة الوادعة النظر الى المرأة التي انفصل عنها حديثاً . كان يحاول وصل ما انقطع، لأنه يشعر بالحاجة إلى امرأة في مثل هذا الطقس الممل الثقيل. كانت المرأة القادمة من المدينة الوادعة، تدرك ما يعتمل في نفس الرجل، فقد جربت ذلك في ليالي سهاده الطويلة، وكان يلذ لها جنونه المنفلت من كل عقال، فلم تتذمر من نظراته النهمة، كما لو أنه يراها للمرة الأولى.

في اليوم الرابع احتدم الخلاف بينهم وتناثر الكلام حتى اختلط رذاذه برذاذ الماء على شاطئ البحر القريب ، وكان السبب عائداً الى يحر بعيد في الأذهان. (في حمى الخلاف ، تعطل الاجتماع، فوجد الشعراء المفمورون فرصتهم المنشودة الإلقاء أشعارهم غير الطازجة على أناس يتثامبون من شدة العطالة والاهمال غير المقصود الذي وجدوا أنفسهم فيه).

في اليوم الخامس يعاني كبيرهم الذي لم يعلمهم السحر (أصبحوا واقعيين ، فما حاجتهم للسحر اذن)! من ارهاق مفاجئ ، سببه السهر المضني من أجل العثور على صيغة يقبل بها القادمون من كل أطراف الأرض، (ولا ننسى بطبيعة الحال ذلك الذي ينام الآن مع مطلقته في غرفة الفندق بعيداً عن صخب المجتمعين ، منوها بين الحين والآخر، وهو يلثم شحمة أذنها الطرية، إلى أند كلما توغل في متاهات جسدها اكتشف أسراراً ما كان على علم بها من قبل، فتزداد هي تألقاً في لعبة كشف الأسرار، وتغتنم الغرصة المواتبة للحصول منه على تنازلات ما كان يمكنها إحرازها في غير هذا الأسرار، وتغتنم الغرصة المواتبة للحصول منه على تنازلات ما كان يمكنها إحرازها في غير هذا الموقع). ينقلونه إلى قسم الإنعاش في الستشفى القريب، ولا يعود الاجتماع إلى مواصلة أعماله إلا بعد أن اطمأنوا إلى أنه قد اجتزا مرحلة الخطر، وهو الآن يتماثل للشفاء وسط عناية مشددة عارسها في الليل والنهار أطباء مهرة وغرضات ماهرات.

في اليوم السادس كانوا يتبادلون العناوين التي تساعدهم على تحمل المنافي البعيدة.

في اليوم السابع توصلوا الى اتفاق حول الهدف الذي اجتمعوا من أجله . تجمهروا في الصالة التي لا يفصلها عن البحر القريب سوى شارع وعشب على منحدر ورمل على شاطئ نحيل . نصبوا حلقة للرقص كأنهم في واحدة من القرى النائية التي شهدت ليالي مراهقاتهم الشرسة ، توجهوا بالنداء الى زوجة القائد الذي لم يقتل بعد كي تشاركهم وقصهم ، (هذه اضافة جديدة لم تشهدها سهرات الأعراس في تلك القرى) (بطبيعة الحال، فإن للمنفى أحكامه وسننه).

تتقدم الزوجة الى مكان الصدارة في أول حلقة الرقص ، ترفع ساقها بتؤدة ووقار ، يهتز الجسد الرحين، يندلع الرقص كأنهم جميعا في مهرجان . تتوقف الزوجة عن الرقص بعد أن أطلقت شرارته الأولى ، تبتعد نحو الركن الذي يقف فيه (ضاد) واجماً مشدوهاً ، متسائلاً بينه وبين نفسه : الى أين تمضي بنا السفينة؟ (ما دام البحر قريباً فلا بد من سفن ، ولو في الخيال)تبكي زوجة القائد بصمت ، ويقف الرجل الذي تصالح مع مطلقته مهموماً مفكراً في خطة للتملص منها ، بعد أن التقى قبيل هذا المساء في ردهة الفندق بامرأة قابلة لكل الاحتمالات ، ولا يلبث (ضاد) بعد أن استحال

مشهد الرقص الى فولكلور معاد ، أن يغادر الصالة متجهاً إلى البحر القريب ، يستحم في الموقع الحوقم الموقع الموقع الموقع الموقع الحقم المناهة ، فلا يصل الى ذلك ، ثم يعود الى الفندق الذي يشبه المتاهة ، فلا يصل الى غرفته التى تشبه الآن الغرف الأخرى، إلا بعد الفجر بقليل.

ضريح

كانت الحافلة تتوقف بين الحين والآخر ، وكانوا ينزلون منها لشراء بعض التذكارات ، أو للتفرج على قرد يؤدي حركات بهلوانية ، أو أفعى تتمايل على أنضام مزمار ، وكان ثمة نساء وأطفال يتسولون بضراعة لعل هؤلاء الغرباء يتصدقون عليهم بشيء ما.

جاوا من مختلف أنحاء المعمورة لحضور المؤتم. بعضهم يعلن في لهجة ظافرة أنه كان محظوظاً حينما وقع عليه الاختيار للسفر ، فهذه البلاد تستحق أن يزورها المرء ، ولو مرة واحدة في العمر. كان هذا على الأقل هو رأي المرأة البلغارية التي لم تتجاوز الثلاثين من عمرها ، قالت للرجل الذي لم يتجاوز الأربعين من عمره القادم من الساحل الكنعائي ، انها سعيدة الأنها ترى الآن بأم عينها البلاد التي ترعرعت فيها حضارة قدمت للبشرية الشيء الكثير . كان الرجل يوافقها الرأي في كل ما تقول، ثم يأخذ ، في اللحظات التي تصمت فيها ، يتأمل جمالها وهي ترفل في زيها الباكستاني ذي اللون الوردي ، وكان يسألها عما إذا كانت قد تأقلت مع الحضارة الأخرى التي تعيش الآن في أحضانها ، فتجيبه أنها قطعت شوطاً معقولاً على طريق التأقلم ، وهي تفعل ذلك تعبيراً عن حبها لزوجها ، الذي عرفته على مقاعد الدراسة الجامعية ، حينما جاء الى بلدها في بعثة دراسية.

كانت رشيقة ناعمة ، وهي تبدر قانعة بحياتها ، عا ضاعف من فضوله نحوها . قالت له ردأ على أحد أسئلته ، انها لم تعد تحب أن ترتدي بنطال الجينز ، وهي تفضل عليه السروال الباكستاني المسنوع من أقمشة خفيفة لا تضغط على الجسد . كانت تجلس الى جواره في الحافلة ، تتصرف بعفوية وبرا ، ق ، تتبادل معه بعض التعليقات على المشاهد التي تظهر من شباك الحافلة ، ثم لا تلبث أن تخفي . كانت رقة صوتها تشي بتلاقح حي لأكثر من حضارة في داخلها ، راق له في احدى اللحظات أن يدني رأسه من صدرها ، ليستمع الى وجيب قلبها ، لكنه خشي من التباس المعاني والمفاهم ، ومع ذلك فقد ظلت رغبته محتبسة في صدره ، عا جعله مغتبطاً حيناً لمجرد وجودها الى جواره ، متخوفاً حيناً أخرد ورودها الى جواره ، متخوفاً حيناً آخر من أى سوء فهم قد يفسد كل شيء بينهما.

كانت الحافلة تتوقف أمام المبنى الأعجوبة الذي نجا من دمار الحروب ، وكانت تسير أمامه بكل وداعة ، حقيبتها الجلدية تتدلى من كتفها الأين ، وصندلها الحفيف ينم عن قدمين صغيرتين. انهمكت مثل بقية أفراد الفوج في تأمل التفاصيل الدقيقة التي يتشكل منها المبنى . كان الدليل يتحدث عن ألوف العمال الذين ظلوا يعملون في هذا المكان طوال اثنين وعشرين عاماً حتى أنجزوه. اقتربت منه وقالت في همس محيب : كم كان هذا الرجل مخلصاً لزوجته ! ثم أضافت : زوجي ينتمي

للحضارة نفسها التي أنتجت هذا الأثر النفيس. اقترب منها ، كادت شفتاه تلامسان شحمة أذنها ، قال بصوت خافت : لكنه بعد موتها انفمس في العريدة والمجون ، علقت في حياد ، كما لو أنها لم تفاجأ بما قال : سمة كانت ملازمة للكثيرين من حكام ذلك الزمان . سألها في فضول : هل تغفرينها لهم ؟ قالت : لا ، ولكن ... توقع منها أن تتم جملتها ، لكنها لم تفعل . ثم قالت إنها تشعر بالتعب.

جلست على حافة سور واطئ ، جلس الى جوارها . كان سروالها الوردي ينحسر قليلا عن أسفل ساقيها اللذين ينبت عليهما زغب خفيف . وكان الدليل يأخذ الفوج الى أبعد نقطة في المبنى - الضريع ، وهي تواصل ثرثرتها الشيقة ، وهو يستمع إليها بشغف ، وبين الحين والآخر كانت تتحدث عن زوجها ، كما لو أنه يجلس معهما هنا فوق هذا السور الواطئ ، ليس بعيداً عن ضريح المرأة التي أحبها زوجها بالرغم من نزواته الكثيرة ، التي لم تكن تعد ولا تحصى ، مع الأسف الشديد.

لاريسا

في لاريسا شيء محبب ، لكنه لا يعرف كنهه بالضبط . التقاها أول مرة في المطار . كانت مثل مهرة جامحة ، وكان خارجاً للتو من رطوبة الزنازين . رافقته لاريسا الى البحر البعيد تاركة مدينتها الصاخبة . هي تفعل ذلك كل عام ، ترافق الضيوف القادمين من ذلك البلد الصغير الذي لم يهنأ يوماً ولم يعش لحظة استقرار ، وتقضى عدة أسابيع على شاطئ البحر ، ثم تعود الى مدينتها وقد لوحت شمس الصيف بشرتها ، وجمعت في صدرها حكايات جديدة ، لم تكن تجد أي حرج في سردها على زميلاتها . كانت تقول إنها لا تمل صحبتهم ، يلاطفونها بكلام عذب حيناً ، ويعلنون دون موارية اشتهاءهم لجسدها المكشوف أمام الرمل والماء حيناً آخر ، تصدهم برفق ، وتصدهم بخشونة إذا تمادوا، ولا تشعر بالندم لأنها حسمت أمرها بالبقاء في محيطهم حينما اختارت أن تدرس لغتهم . كانت تقول كلما تعرضت لسؤال عن علاقتها بهم، ثمة شيء محبب فيهم ، لكنها لا تعرف كنهه بالضبط. قالت له في عفرية محببة : سأخلع فستاني . كأن مسكوناً بالخجل . أردفت دون تردد : لماذا لا تخلع ملابسك ؟ كان ذلك قريبا من شاطئ البحر . انسريت داخل كابينة صغيرة ، ولم تلبث فيها سوى لحظات. مشت حافية على الرمل ، مشى الى جوارها ، ويدا واضحاً له أن ثمة جسداً كان مخبأ في ، . أردية الشتاء الطويل ، يعلن الآن اندلاعه المتهور تحت الشمس . ركضت في الماء ثم ألقت صدرها وبطنها فوق الموج وسبحت مثل سمكة . كان يرقبها وهو واقف على رمل الشاطئ مشي في الماء بضع خطوات ثم رجع . نادته من بعيد كي يتبعها ، لكنه لم يفعل . جلس عند الشريط الذي يتلامس فيه الرمل والماء. كانت نهايات الموج تضرب قدميه، وكان ثمة حصى مغسول يجثم ساكناً دون اعتراض. عادت مبتهجة ، عصرت شعرها الذهبي الطويل بيديها ، فركت جسدها بالمنشفة ، ثم فرشتها فوق الرمل ، ليس بعيداً عنه ، استلقت بأبهة واسترخاء ، أغمضت عينيها لتتقى أشعة الشمس وقالت: لماذا لم تنزل في الماء ؟ كان ذلك هو يومهما الأول قرب البحر.

حدثها عن معاناته في الزنازين . حدثته عن بعض تفاصيل حياتها . قالت إنها أجبت ذات يوم طالباً من أبناء مدينتها ، عرض عليها الزواج ، كادت توافق ، وحينما عرفت منه أن ثهة من يعرض عليه النواج ، كادت توافق ، وحينما عرفت الزواج ، وأنهت العلاقة عليه الهجرة ، للإقامة في مستوطنة بعيدة مبنية فوق أرض منهوية ، رفضت الزواج ، وأنهت العلاقة معه . وقالت إنها وقعت بعد ذلك في حب طالب آخر وعدها بالزواج ، لكنه اشترط عليها منذ البداية أن تسكن مع أهله في المخيم الذي انتهوا إليه بعد أن طردوا من بلادهم ، فوافقت . وها هو قد أنهى تحصيله الجامعي ، وعاد الى المخيم قبل سنتين ، وها هي تتلقى منه الرسائل بين الحين والآخر ، وتنظر اليوم الذي يأتي فيه ليصطحبها معه الى المخيم.

كان يصغي لها وهو مشفق عليها من مفاجأة . ثم تقطع حديثها دون سبب ، تجره من يده الى الما ، تشجعه على السباحة ، وحينما يربكه الموج ، كان يتعلق برقبتها ، يدخل صدره في غاس غير مقصود مع نهديها المتوفزين . قضت وقتاً غير قليل وهي تعلمه السباحة ، ركضت معه فوق الرمل ، دخلت معه في اشتباكات عابشة ، كانت تباغته بحفنة من الرمل ترشها فوق رأسه ، ثم تهرب مبتعدة ، فيتبعها راكضاً ، يقبض عليها ، بلف ذراعيه حول خصرها ، يحملها عاليا بين يديه ، ثم ينزلها على الرمل ، تستلقي وهي تضحك ، يكل راحة يده بالرمل ، يهددها بأنه سينعفه على شعرها ، لكنه لا يفعل ، يدني قبضته من القناة التي بين نهديها ، يسمح لبضع ذرات من الرمل بالتسرب من راحة يده، تشعر بالرمل يدغدغ أطراف النهدين ، غمن في التمنع والضحك، ثم تفلت منه ، تركض ، يركض في إثرها الى أن يحل المساء.

. ذلك المساء ، حينما مد يده الى نهدها بصراحة لا تحتمل التأويل ، أيقنت أنه يكرر ما حاوله معها الآخرون . صدته بخشونة ، وهي تحدق في وجهه بعينين قاسيتين . كان صامتاً علوماً بالندم، لا يعرف كيف يقدم اعتذاره ، وكانت هي الأخرى صامتة ، تتأمل بينها وبين نفسها كيف ستكون حياتها في المخيم البعيد.

قضاء

تذهب ومعها الطغل إلى السوق . بعد ساعة من الوقوف أمام المرآة ، كانت تغلق باب البيت وقضي، غير آبهة لنظرات الجارات المتلصصات من خلف النوافذ . تمضي وقستانها ينسدل على جسدها بدقة متناهية وانسجام . كانت تنظر يسخرية لكل امرأة تخرج من بيتها ، فيبدو فستانها مشدود على بطنها من أمام ، وفي الوقت نفسه يكون مترهلاً خلف ساقيها ، فكأنه على وشك أن يلامس كعبيها . مثل أولئك النسوة في مثل تلك الحالة كن يظهرن لها وكأنهن قادمات من بحيرات للبؤس لا حصر لها . وكان أكثر شيء ينغص عليها متعة الظهور في الشارع أو في السوق ، أن تختل الموقعة التي تحكم المسافة بين نهاية فستانها والدانتيلا المدوزة على المحيط السفلي لقميصها

الداخلي. كانت لا تطبق أن تجعل القعيص الداخلي مشموراً الى ما فوق ركبتيها ، بحيث ينحسر أكثر
عا ينبغي بعيداً عن أعلى صابونة الركبة ، وذلك ما تفعله نسوة حذرات ، يخشين من تهدل مفاجئ
عا ينبغي بعيداً عن أعلى صابونة الركبة ، وذلك ما تفعله نسوة حذرات ، يخشين من تهدل مفاجئ
للقعيص الداخلي ، عا يجعله عرضة للتسيب من تحت الفستان، ولا تحب الشهد كله مثيراً
يتعمدن اظهار الدانتيلا وجزء من قماش القعيص الداخلي الشفاف ، عا يجعل المشهد كله مثيراً
للتوقعات . ولذلك كانت تطيل الوقوف أمام المرآة، ثم تخرج معتدة بجمالها وبأناقتها الى السوق ،
ومعها الطفل تقوده من يده ، فلا يلتفت إليها، إغا هو منشغل عنها في مراقبة كل ما تقع عليه عبناه
من بشر وأشياء . تتجول في السوق عدة ساعات ، تشتري شيئاً من هنا ، وشيئاً آخر من هناك ، وتظل
منتفل من حانوت الى آخر وهي مفتونة بما يتسرب إلى أذنيها من كلمات اطراء ، يتلفظ بها مراهقون
متنمون ، أو رجال جاوزوا من الشباب ، لكتهم يتشبئون بوقار مزيف ، لا يلبث أن يتكشف على
حفيقته عند أقل احتكاك، وتظل كذلك إلى أن تقترب الساعة التي يعود فيها زوجها موظف
الحسابات من وظيفته، فتعود إلى البيت لكي تطبخ طعام الغداء على عجل ، لكنها منذ لحظة دخولها
البيت ، وقبل أن تفعل أي شيء آخر ، كانت تسارع الى غرفة نومها ، تتأمل نفسها في المرآة ،
النب به وقبل أن تفعل أي شيء آخر ، كانت تسارع الى غرفة نومها ، تتأمل نفسها في المرآة ،
وتتأمل فستانها الذي ظل محافظاً على النسبة الدقيقة بينه وبين قميصها الداخلي ، الذي لم
ينكشف للمظة واحدة في فضاء السوق.

يوم أمس ، كانت تعود مرتبكة الى البيت ، بعد أن لاحظتها الجارة النمامة وهي تلتقيها ، صدقة ، خارجة من أحد حوانبت القماش ، دون أن يكون الطفل معها (كان يرافقها في الطريق الى السوق، فأين اختفى ، أو أين ركنته) ! وكان قميصها الداخلي ينزلق با لا يقل عن ثلاثة سنتيمترات أسفل فستانها ذي اللون الزهري الرشيق . ولن تصدق الجارة بعد أن عثرت على مادة خصبة للحديث ، أن المراة كانت تجرب فستانا جديدا ، وأن الطفل كان في تلك الأثناء يجلس عند خبيرة التجميل في المحل المجاور ، يحتسي عصير البرتقال ، وينتظر عودة أمه التي كانت تخلع فستانها القديم لتجرب آخر جديدا . (فيما كانت تخلع فستانها القديم لتجرب نفسها ، يطل برأسه من طرف الستارة ، متظاهراً بأنه يريد الاطمئنان إلى أن كل شيء على ما يرام. صدته بنظرة حازمة فابتعد . جربت الفستان الجديد بسرعة وهي ترتعد ، ثم خرجت إلى فضاء السوق عدا هما احساس غريب : فقد كانت مرئية أكثر عما ينبغي ، ولم تكن الستارة منبعة مثلما يجب) . حدث هذا والجارة النمامة تلوب ، أثناء ذلك ، على مقربة من المكان . وجسد المرأة يختلج ، على نحو حدث هذا والجارة النمامة تلوب ، أثناء ذلك ، على مقربة من المكان . وجسد المرأة يختلج ، على نحو غامض ، كلما جربت فستانا وراء ستارة من أى نوع كان.

مقهى آخر

يدخل المقهى متأبطاً أوراقه وصحفه ، ثم ينهمك في القراءة وهو يحتسى بين الحين والآخر رشفة

من فنجان قهوته ، فلا يرفع رأسه الا بعد أن يأتي على الصحف جميعها . يطلب فنجانا آخر من القهوة ، يشربه على مهل كعادته ، وهو يتأمل حركة الناس في السوق الذي يمتد هابطاً من أمام المقهى ، يتمتم لنفسه بضع كلمات لا يسمعها أحد ، ولا ينتبه الى أن أفراد الأسرة الذبن يعملون جميعاً في المقهى ، يراقبون كل حركاته وسكناته دون علم منه ، وبدافع الفضول البريء دون سواه. كان يأتي إلى المقهى كل يوم تقريباً ، يحتسي عشرة فناجين من القهوة ، دون أن يكلم أحداً من رواد المقهى ، أو يلتفت الى أحد ، وكان يوزع وقته على القراءة ، ثم على تأمل السوق ، وفيما تبقى من وقت ينهمك في كتابة أسطر عديدة ، يدونها بسرعة على أوراق يحملها معددون انقطاع. كف الأب عن الاهتمام به ، بعد أن أخبر أفراد الأسرة بأنه رأى حالات كثيرة مشابهة ، واختزل الأمر

كله بالقول إنه واحد من الكتبة (يعني الكتاب) الذين ظهروا على فترات غير منتظمة في هذا المقهى أو ذاك ، خلال الخمسين سنة المنصرمة ، لكنهم مضوا جميعاً دون أن يتركوا أثراً وراحهم . كان الأب يقول ذلك ، ثم يمضي إلى خدمة زبائن المقهى ، كما لو أن العالم يسير على وتبرة واحدة لا يتعداها الى سواها.

كان الإبن وزوجته الشابة حائرين في أمره ، خصوصاً بعد أن تكاثرت في المدينة ، الظواهر التي تدعو إلى الشك . كان الإبن حذراً بطبيعته ، وبالذات تجاه الأشخاص الذين لا يعرفهم ، أما الزوجة فقد استبد بها الفضول ، وبدت راغبة في معرفة الزيد عن هذا الرجل. كانت تتحين الفرص لذلك ، ولكن عبثاً ، والأسباب عديدة لا مجال للخوض فيها الآن . الوحيدة التي كانت قادرة على الوصول الى الرجل بكل سلاسة وانسياب ، هي الطفلة ، تقترب منه مثل قطة أليفة، يمسح على رأسها بحنان، ثم ينصرف عنها الى شأنه دون كلمة واحدة ، وحينما تطرح عليه سؤالاً بريناً ، لم يكن يسمعها في غمرة انهماكه ، فتبتعد عنه بعد حين.

لكن انقطاعه المفاجئ عن المقهى أثار كثيراً من التوقعات المزوجة بالقلق ، واكتشف الجميع، بعد فوات الأوان أن المقهى من دونه يعانى من نقصان . يؤكد الأب الأفراد الأسرة في ليالي السمر: الا بد إنه يقبع الآن في السجن ، يطمئن الابن الى هذا التفسير لحظة ، ثم ينقضه من أساسه بضرية واحدة حينما يقول : ربما تعرض لحادثة قعل من أحد المجرمين الذين ازداد عددهم في الآونة الأخيرة ، أو ربما غادر البلاد لعدم احتماله وطأة العيش فيها ، فيهز الأب رأسه مستبعداً كل ذلك . تبقى زوجة الإبن صامتة فلا تتدخل في لعبة التوقعات ، لكنها تشعر مثل الآخرين بالفراغ الذي تركه غيابه عن المقهى . تطرح الطفلة أسئلة كثيرة دون أن تظفر بأجوبة مقنعة ، فيعتريها نعاس مفاجئ ، ثم تذهب بصحبة أمها لتنام.

ذات صباح ، كان الأب يجلس متبرما في انتظار الزبائن ، فجأة رآه مقبلاً نحو المقهى كالمعتاد ، فأبدى سروره لمرآه ، وقد فعل الإبن والزوجة والطفلة الشيء نفسه ، ثم جاءته الزوجة بفنجان القهوة في الحال . وتجرأ الأب هذه المرة على توجيه السؤال إليه عن أسباب هذا الفياب . كان الجواب واضحاً بسيطاً ، فئمة مقهى آخر يذهب إليه بين الجين والآخر ، عا يتسبب في مثل هذا الفياب. لم يعد ثمة غموض في الموقف كله ، غير أن صورة الرجل لم تعد ثرتسم في أذهان أفراد الأسرة، إلا وهي مرتبطة بقهى آخر لا يعرفون عنه شيئاً ، لكنه حاضر على نحو لا يصدق ، إلى جانب مقهاهم هذا بالذات.

خطرية

كانوا يتجمعون في البيت الذي يزيد عمره عن مائة عام ، يتبادلون الكلمات على نحو فاتر بين الحين والآخر ، ولا يتزحزحون من مواقعهم . كانت هي الوحيدة بينهم التي تكثر من الحركة ، تتنقل دون توقف بين غرفة نومها وصالة الضيوف والشرفة الخارجية التي أضيفت الى البيت مؤخراً أثناء المحاولة الثالثة لترميمه وإضافة غرف أخرى اليه ، لكي يتسع لكل هذا العدد من الأبناء والأحفاد . كانت تبدو قلقة ، فثمة احتمال بألا يأتي الخطيب الموعود ، لأي سبب . رعا كانت فتاة أخرى قد راقت له في الساعات الثلاثين المنصرمة ، فعقد العزم على الارتباط بها دون غيرها ، ورعا اعترضته دورية عسكرية فاقتادته مع آخرين من أبناء جيله الى السجن للاشتباه بهم ، أو ربا قامت إحدى نساء الحي الشرئارات ، عن لا يحبن الخير لها ولأهلها ، بنقل وشايات ملفقة عن سلوكها ، ثاء جعله عازفاً

. عن الارتباط بها بعد الذي سمعه . عند هذا الاحتمال بالذات يزداد قلقها ، فتسارع الى غرفة نومها، تقف أمام المرآة ، تتأمل جسدها الغض ، فيؤكد لها جسدها بحسه العفوي أن كل شيء سيكون على ما يرام ، وتظل حائرة لا تدرى هل تصدق جسدها أم لا تصدقه.

كانت تخرج إلى الشرفة ، متجاهلة رجالات العائلة المفتيطين بخمولهم ، بعد أن ضجروا من تكرار هده المناسبات ، فلا تعيرهم انتباها ، وتظل محدقة في المدى الذي تتوقع أن يطل منه خطيبها مع ثلة من أهله وأقاربه، ثم قضي الى عمق الدار لا لشيء سوى مداراة قلقها ، الذي يكبر في صدرها على نحو ينذر بعواقب وخيمة ، فتعود الى الخزانة في غرفة نومها ، تخرج منها فستاناً آخر لم تلبسه نحو ينذر بعواقب وخيمة ، فتعود الى الخزانة في غرفة نومها ، تخرج منها فستاناً آخر لم تلبسه الجيران. كان الجد الأكبر الذي خبر الحياة طوال قرن من الزمان مع ثلاث عشرة امرأة، يتابع خلسة بعينيه الواهنتين ، اندفاعات حفيدته ، فيتحسر على أيامه التي انقضت ولن تعود ، ولا يخرجه من هذبانه سوى صوت الحفيدة وهي تعود من الشرقة، لتعلن بفرحة غامرة أن خطببها قادم في الطريق. كان الخطبب أسمر الوجه ، وله عينان صغيرتان ، وكان الجد يحدثه باستفاضة عن مشاعره حينما تمن ، قبل ثمانين سنة ، من الانفراد بخطببته التي أصبحت زوجته الأولى فيما بعد ، دون أن يسمع خفيدته التي كانت تتمزق غيظاً أمام نساء العائلة، لأنه لم يتوان عن احتجاز خطببها منذ لحظة

دخوله الى الدار ، فلم يترك لها فرصة واحدة للاتــفراد به ، وللتحــديق اللـــذيذ في عيشيـه الصغيرتين.

شظايا

أنهض من قيلولة ما بعد الفداء على صوت المذياع ، أفتح عيني ، العتمة تملأ الغرفة ، ها أنذا قد غت الى ما بعد المساء ، قلت : سأذهب الى ببت أبي وأمي الأشرب معهما الشاي . أنهض متأرقاً على دفعات ، والمذياع يجود علي بأصناف من البرامج التي تتوالى دون انقطاع ، برامج لا لون لها ولا طعم ولا رائحة ، ومع ذلك فهي تخترق أذني دون استئذان ، وتنجح على نحو ما في إعادتي أربعين سنة الى الوراء ، يوم كنت أحيا حياتي البسيطة في تلك القرية النائبة ، الملل يستبدُّ بي في نهاية يوم متعب من تدريس الأولاد المحتشدين في غرفة مدرسية ، ملاصقة لبيت تسكنه أسرة متوسطة الحال ، للأسرة ابنة جميلة أقسمت أمام أهلها أنها لن تتزوج الا من مدرس يأخذها الى السينما نهاية كل شهر، ويشتري لها ملابس ملونة من محلات المدينة التي تبيع أفخر اللبوسات . كانت البنت تقصدني، ولم أكن ميالاً لها لسبب ما . كانت تمر من أمام غرفة الدرس بثوبها المطرز وخديها الموردين ، تقفُّ لحظات ، ترمقني بعينين ثابتتين ، كنت أبادلها النظرات ولا شيء أكثر من ذلك ، ثم أصرف التلاميذ، وأخرج الى ملعب المدرسة الذي يقع في وسط القرية ، بمحاذاة الجامع قاماً ، أنصب شبكة الكرة الطائرة، تأتى المعلمة الشابة النَّحيفة ، وتكون قد صرفت تلميذاتها بدوَّرها ، وتعلن دون مواربة عن رغبتها في الَّلعب ، وتكون هي الأنثى الوحيدة بيننا ، تجلس النسوة على أسطح البيوت المجاورة لمتابعة المباّراة ، ويتجمع بعض أهالي القرية على أطراف الملعب ، ويظلون كذلك الَّي أن يؤذن المؤذن للصلاة ، يهرولون الى آلجامع القريب لتأدية الصلاة ، والمعلمة في نهاية المباراة ، تقول إنها ستذهب الى بيتها الذي في طرف القرية ، تقول إنها ستستحم في الطشت لكي تتخلص من هذا العرق ، تفتح زراً آخر من أزرار قميصها ، ثم نفترق . أمضى الى بيتي ، أستحم ثم أنام ، ولا أصحو الا بعد المساء، ويكون المذياع مسترسلاً في سرد وقائع كثيرة لا تشد الانتباه ، يستبد بي الملل ، وأشعر أنني متروك في لجة النسيَّانِ . أفكر في المعلمة الشَّابة لحظة ثم أنساها . كنت أبحثُ عن امرأة قرأت عَّنها في الكتب ، ولم أعثر عليها بتاتاً.

أنهض من نومي ، عيناي تدمعان من مرض غامض . منذ أن توقفت عن القراءة ، لا أجد وسيلة للتسلية سوى المذياع الذي يعيدني دوما أربعين سنة الى الوراء . يا إلهي ! كيف مرت كل تلك السنوات ؟ وأين هي الآن تلك البنت الجميلة التي طال انتظارها لفتى أحلامها ، ثم تزوجت أحد وجهاء القرية الذي يكبرها يعشرين سنة ، وأنجبت منه تسعة أولاد ؟ وأين هي المعلمة النحيفة التي لم تظفر بزوج ؟ سمعت أنها حاولت ذات مرة الانتحار ، لكنها لم تمت ثم عادت تواصل حياتها كالمعتاد.

أقطع تساؤلاتي العقيمة ، وأمضى في الحال الى بيت أمي وأبى ، أجد العجوزين منهمكين في حديث خافت يقطعان به الوقت البليد ، أحدق فيهما بإشفاق ، ولا أقول لهما إنني أرى الموت مقعياً مثل كلب عند عتبة الياب ، أراه تماماً ، أفكر للحظة أن أنتهره كي يمضي مبتعداً ، لكنني أخشى أن أثير انتباههما إليه ، فلا يعودان قادرين على العيش وهما يشعران به يتربص بهما لكي يأخذ أحدهما أو يأخذهما كليهما الى علكته المعتمة المقيتة.

كنت أخفي عنهما كل شيء أراه ، وكانا يشريان الشاي في دعة ، لكنهما قالا حينما رأبا أنني أهرم قبل الأران : نطلب من الله أن تعيش حتى تقبرنا ببديك هاتين.

في منتصف تلك الليلة ، قالت أمي انها رأته مقعياً مثل كلب عند عتبة الباب ، لونه فاحم مثل الليلة ، وكانت الليلة ، وكانت الليلة ، وكانت عيناي تدمعان.

الإستمارة والمشكاء المربحزي للمرمينيوكيقا

بول ریکور

يفترض أن الشكل المركزي للهرمينيوطيقا هنا سيكون هو مشكل التأويل . ليس التأويل بأي معنى للكلمة، وإنما تأويل محدد بطريقتين تختص الأولى بمجال تطبيقها، والثانية بخصوصيتها الإبستمولوجية. وفيما يتعلق بالقضية الأولى، فإنني أقول إن ثمة مشكل تأريل بما أن ثمة نصوصاً مكتوبة يخلق استقلالها صعوبات خاصة. وأنا أفهم الاستقلال على أنه استقلال النص بالنسبة لقصد المؤلف وموقف العمل والقارئ الأصيل the original reader. فالمشكلات التي من هذا النوع تكون محلولة في الخطاب الشفاهي بنوع من التبادل أو التفاعل، وهو ما ندعوه بالحوار أو المحادثة. فمع النصوص المكتوبة بجب على الخطاب أن يتكلم بنفسه. لنقل، لذلك، إن ثمة مشكلات تأويل لأن علاقة الكتابة - القراءة ليست حالة خاصة من علاقة الكلام - الاستماع التي نخبرها في الموقف الحواري. إن تلك هي السمة الأعم للتأويل فيما يخص حقل تطبيقه. ثانياً، يبدو مفهوم التأويل، على المستوى الابستمولوجي، معارضاً لمفهوم التفسير. وإذا ما أخذ هذان المفهومان معاً فإنهما يشكلان زوجاً متبانياً، وهو ما ولد مجادلات عديدة واسعة منذ زمن شليرياخر ودياشي. ووفقاً للتراث الذي ينتمى البه المؤلفان السابقان، يحظى التأويل بإيحاءات ذاتية محددة مثل انخراط القارئ في عملية الفهم والعلاقة المتبادلة بين تأويل النص وتأويل الذات . إن هذه التبادلية معروفة باسم الدائرة الهرومينيوطيقية ، وهي تحوى تعارضاً حاداً بالنسبة لنوع الموضوعية وعدم الانخراط المفترض أن يسم التفسير العلمي للأشياء. وسأذكر لاحقاً الى أي مدى سيكون بإمكاننا أن نعدل - في الواقع أن نبني من جديد على أساس جديد - التعارض بن التأويل والتفسير. وأيا كان ما عكن أن عثله نتاج النقاش اللاحق، فإن الوصف التخطيطي لقصور التأويل يكفي للإحاطة المؤقتة بالمشكل المركزي للهرمينيوطيقا: وضع النصوص المكتوبة مقابل اللغة المنطوقة، ووضع التأويل مقابل التفسير.

لكن ماذا الآن عن الاستعارة! إن هدف هذا المقال هو أن يربط المشكلات التي يثيرها تأويل النصوص في الهرمينيوطيقا بتلك التي تثيرها الاستعارة في البلاغة أو الدلاليات أو الأسلوبيات أو أياً ما كان المجال المعرفي الذي يمكن أن يتعلق بها.

١- النص والاستعارة كخطاب

إن مهمتنا الأولى هي أن نجد أرضية مشتركة لنظرية النص ونظرية الاستعارة. وقد اتخذت هذه الأرضية المشتركة مؤخراً اسماً هو الخطاب، الأمر الذي تستأهله.

ثمة شيء أساسي لاقت: إن نوعي الكيانات التي تتناولهما لهما أطوال مختلفة. وبهذا الصدد، فإنه يمكن أن يكون أن يكون أن يكون أن تتم مقارنتهما بالجملة التي تعد الوحدة الأساسية للخطاب. فالنص يمكن أن يكون مقلصاً الى جملة مفردة كما هو في الأمثال أو العبارات الجامعة aphorisms؛ إلا أن للنصوص حداً أقصى من الطول يكن أن يمند من فقرة الى فصل، أو الى كتاب أو إلي مجموعة من الأعمال المختارة، أو حتى الى مجموعة من الأعمال الكاملة لمؤلف. لكن دعونا نستخدم مصطلح وعمل» لنصف المتوالية المغلقة للخطاب التي يكن أن ينظر اليها بوصفها نصاً.

وفي حين أنه يمكن تعرف التصوص على أساس الحد الأقصى لطولها، فإنه يمكن تعرف الاستعارات على أساس الحد الأدنى لطولها وهو الكلمة. وحتى لو أن بقية هذا النقاش ستنشد أن تظهر أنه لا توجد استعارة – بمعنى كلمة ماخوذة استعارياً – في ظل غياب سياقات محددة، وبالتالي فحتى لو كنا مقيدين بما ينتج عن ذلك من أن استبدال فكرة الاستعارة بفكرة العبارة الاستعاري (إذا ما كنا مقيدين بما ينتج عن ذلك من أن استبدال فكرة الاستعارة بفكرة العبارة الاستعاري (إذا ما تحدثنا مثل مونرو برديسيلي) هو على الرغم من ذلك شيء ما يحدث للكلمة. فتغير المعنى، الذي يقتضي المساهمة الكلمة من السياق، يصيب الكلمة. إنه يمكننا أن نصف الكلمة بوصفها ذات الإستعاري» أو «معنى غير حرفي»؛ فالكلمة هي دائماً حامل «المعنى المنبقق» the «إستخدام استعاري» أو «معنى غير حرفي»؛ فالكلمة هي دائماً حامل «المعنى المنبقق» للاستعارة بوصفها نقل اسم غير عادي (أو كلمة) غير ساري الفعالية بالنسبة لنظرية تشدك على للاستعارة بوصفها نقل السياقي الكلمة تظل هي «البؤرة» حتى لو كانت البؤرة تتظلب «إطار» الجملة، إذا ما استخدمنا مصطلحات ماكس بلاك. وأن هذا أولاً – وهي ملاحظة شكلية قاماً تتعلق بالاختلاف في الطول بين النص والاستعارة أو من الأفضل أن نقول بين «العمل» و«الكلمة» – سيساعدنا في أن نقصل مشكلتنا الافتتاحية بطريقة أدى: الى أي مدى يمكنا أن نعامل الاستعارة بوصفها «عملا مصغرا» عملا مصغراء ع معلامات ماكس ادى وادن الرقت المعمل» و«الكلمة» – سيساعدنا في أن نقصل مشكلتنا الافتتاحية بطريقة أدى: الى أي مدى يمكنا أن نعامل الاستعارة بوصفها «عملا مصغرا» 2 إن هذا أدية على الاستعارة بوصفها «عملا مصغرا» 2 إن هو مساعدنا في أن نقصل مشكلتنا الافتاحية بطريقة أدى المعرب و الكلمة على الاستعارة بوصفها «عملا مصغرا» 2 إن عدي كمنا أن نعامل الاستعارة بوصفها «عملا مصغرا» 2 إن المساعدة و مساعدنا و مساعدنا في أن نقصل مشكلتنا الافتاحية بطريقة أدى المستحد المصغرا» 2 إن هما و عملا مصغرا و عملا مصغرا

إجابة هذا السؤال ستساعدنا على أن نظرح السؤال الثاني: الى أي مدى يمكن للمشكلات الهرمينيوطيقية التي يثيرها تأويل النصوص أن تعد امتداداً واسع المدى للمشكلات المتكثفة في تفسير استعارة متعينة في نص محدد ؟ هل تكون استعارة ما عملاً مصغراً ؟ هل يمكن أن ينظر الى عمل ما ، لنقل قصيدة ، بوصفه استعارة متصلة او محتدة ؟ إن الجواب عن السؤال الأول يتطلب تفصيلاً سابقاً للخصائص العامة للخطاب، لو كان من الصحيح أن النص والاستعارة ، العمل والكلمة ، يقعان داخل نفس الفئة من الخطاب . ولن أتوسع في تفصيل مفهوم الخطاب قاصراً تحليلي علي السمات الضرورية للمقارنة بين النص والاستعارة . ومن اللاقت أن كل هذه السمات تقدم نفسها في صورة تعارضات paradoxes أعنى تناقضات ظاهرة .

وبداية، فإن الخطاب كله منتج بوصفه حدثاً؛ ويحكم كونه كذلك فإنه نظير اللغة المفهومة بوصفها شفرة أو نستاً. والخطاب كله منتج بوصفه حدثاً؛ ويحكم كونه كذلك فإنه نظير اللغة المفهومة بوصفه و شفرة أو نستاً. والخطاب على هو منا تكمن المفارقة، يكن أن يتعرف عليه ويعاد التعرف عليه بوصفه هو هو. إن هذا «التطابق في الهوية» sameness هو ما ندعوه بالمعنى الواسع، معناه. إن الخطاب بأسره، فيما سنقول، مدرك بوصفه حدثاً إلا أنه مفهوم بوصفه معنى. وعلى الفور سنرى بأي معنى تكثّف الاستعارة هذه الخاصية المزوجة للحدث والمعنى.

وينشأ الزوج الثاني من السمات المتباينة من مسألة أن المعنى مدعم ببنية خاصة، بنية الحمل singular identification التعارض الداخلي بين محور التماهي المتفرد proposition general predication (هذا الرجل، هذه المنصدة، العزيز دو بونت، باريس) ومحور الإخبار العام proposition (الإنسانية كفئة، البريق كخاصية، المساواة كعلاقة، العثر كفعل). والاستعارة، كما سنرى أيضاً تقوم على هذا والإسناد و للخصائص الى والمسند اليه الأساسي و للجملة.

أما الزوج الثالث من السمات المتعارضة، فهو الاستقطاب الذي يتضمنه الخطاب بشكل أساسي في الشكل الجُملي بين المدلول والمرجع . وهو ما يعني أن الخطاب يتضمن إمكانية التمييز بين ما تقوله الجملة ككل وما تقوله الكلمات التي تؤلفها، من ناحية أولى، وذلك الذي يدور حوله القول، من ناحية أخرى. فأن تتحدث هو أن تقول شيئاً ما حول شيء ما. إن هذا الاستقطاب سيلعب دوراً حاسما في القسم الثاني والثالث من هذا المقال، حيث سأحاول أن أربط مشكل التفسير ببعد «المدلول» أو غط الخطاب المحايث ومشكلات التأويل ببعد «المرجع» المفهوم بوصفه قوة الخطاب التي تطبق نفسها على واقع غير قاصر على ما هو لغوى extra-linguistic على ما هو لغوى extra-linguistic على ما هو لغوى

رابعاً، إن الخطاب كفعل يمكن اعتباره من وجهة نظر الفعل القضوي (يخبر عن خاصية محددة لمسند اليه معين) أو من وجهة نظر ما يدعوه أوستين «قوة» الفعل التام للخطاب (بمصطلحاته «فعل التكام»). فما أقوله عن المسند اليه شيء وما أفعله بقوله هو شيء آخر؛ إذ يمكنني أن أنشئ وصفاً خالصاً أو أن أعطى تخذيراً ... الخ. ومن ثم يكون الاستقطاب

بين فعل الكلام the locutionary act (فعل القول) وقوة فعل الكلام the illocutionary act (ما أفعله بالقرل). وقد يبدو هذا الاستقطاب أقل نفعاً من التمييزات السابقة، على الأقل على المستوى البنيوي للعبارة الاستعارية. إلا أنه على الرغم من ذلك، سيلعب دوراً حاسماً حين يجب علينا أن نرجع الاستعارة الى موقعها المادي من - على سبيل المثال - قصيدة أر مقال أر عمل قصصى. وقبل تطوير ثنائية المعنى والمرجع بوصفها الأساس للتعارض بين التفسير والتأويل، دعونا نقدم استقطاباً أخيراً سيلعب دوراً حاسماً في النظرية الهرمينيوطيقية. إن الخطاب لا يملك مجرد نوع واحد من المراجع وإنما اثنين: إنه مرتبط بواقع غير قاصر على ما هو لغوي، ويشير على حد سواء الي الناطق به بواسطة إجراءات محددة تعمل فقط في الجملة، ومن ثم في الخطاب - الضمائر الشخصية، الأزمنة الفعلية، أدوات الإشارة .. الخ. وعلى هذا النحو، تملك اللغة كلاً من الإحالة على الواقع والإحالة الذاتية. إنه نفس الكيان - الجملة - الذي يدعم هذه الإحالة المزدوجة double reference: القصدية والانعكاسية الموجّهة نحو الشيء ونحو الذات. وفي الحقيقة، ينبغي علينا أن نتحدث عن إحالة ثلاثية، لأن الخطاب يحيل على الشَّخص الموجَّه اليه الخطاب بقدر ما يحيل على المتحدث به. وعلى نحو مشابه تعيّن بنية الضمائر الشخصية، على نحو ما علمنا بنفينست، الإحالة الثلاثية: إنها تعين المرجع المحال عليه، و«أنت» الإحالة على الشخص الموجّه اليه الخطاب و«أنا» الإحالة على الشخص الذي يتكلم. وكما سنرى لاحقاً، فإن هذه الصلة بين اتجاهى الإحالة بل وحتى الاتجاهات الثلاثة للإحالة، ستمدنا بالمفتاح الخاص بالدائرة الهرمينيوطيقية وبأساس تأويلنا لهذه الدائرة. وسأدرج الاستقطابات الأساسية للخطاب بأسلوب مكثف على النحو التالي: الحدث والمعني، التماهي المتفرد والإخبار العام، الفعل القضوي وقوة فعل الكلام، المدلول والإحالة، الإحالة على الواقع والاحالة على المتخاطبين. بأي معنى يمكننا الآن أن نقول إن النص والاستعارة كليهما يقومان على نرع الكيان الذي دعوناه الخطاب؟ من السهل أن توضع أن كل أنواع النصوص هي خطابات، بما أنها تنسأ من وحدة الخطاب الصفرى، الجملة. إن أي نص هو على الأقلّ سلسلة من الجمل. وسنرى أنه يجب أن يكون شيئاً أكثر لكيما يكون عملاً؛ إلا أنه على الأقل مجموعة من الجمل، وبالتالي خطاب. إن الصلة بين الاستعارة والخطاب تتطلب تبريراً خاصاً، بدقة، لأن تعريف الاستعارة بوصفها نقلاً يصبب الأسماء أو الكلمات، يبدو أنه يضعها في فئة كيانات أصغر من الجملة. إلا أن دلاليات الكلمة تُظهر بوضوح شديد أن الكلمات تكتسب معنى فعلياً فقط داخل جملة ما، وأن الوحدات المعجمية - كلمات المعجم - تملك معانى ممكنة فحسب بسبب استخداماتها المكنة في سياقات غوذجية. وبهذا الخصوص تكون نظرية التعدد الدلالي قهيداً جيداً لنظرية الاستعارة. فعلى المستوى المعجمي تملك «الكلمات» (لو أنها بالفعل يمكن أن تُدعى سلفاً بذلك) أكثر من معنى واحد؛ وإنما يكون فقط من خلال فعل التصفية السياقي الخاص أن تحقق، في جملة محددة، جزءاً من دلالاتها المكنة وتكتسب ما ندعوه معنى محدداً - إن الحدث السياقي الذي يمكن خطاباً أحادي المعنى من أن يكون منتجاً ذا كلمات متعددة الدلالات، هو النموذج بالنسبة لذلك الحدث السياقي الآخر الذي نستنتج بواسطته التأثيرات الاستعارية الجديدة، بصورة أصلية من الكلمات التي يكون معناها مشقراً من قبل في المخزون المعجمي. وبالتالي فإننا مستعدون أن نقبل أنه حتى إن كان التأثير الدال الذي ندعوه استعارة محفوراً في الكلمة، فإن أصل هذا التأثير، على الرغم من ذلك، يكمن في الحدث السياقي الذي يضع الحقول الدلالية للكلمات العديدة في تفاعل.

وفيما يتعلق بالاستعارة ذاتها ، فإن الدلاليات توضح، بالقدر ذاته من القوة، أن المعنى الاستعاري للكلمة لبس شيئاً يمكن أن يوجد في المعجم. ويهذا المعنى فإننا نستطيع أن نستمر في مقابلة المعنى الاستعاري بالمعنى الحرفي، إذا كنا نفهم من الأخير أي معنى من المعاني التي يمكن أن توجد بين المعانى الجزئية المشقرة بواسطة المخزون المعجمي. ولذلك السبب فإننا لا نعني بالمعنى الحرف, ما يفترض أنه المعنى الأصلى أو الأساسي أو الأولى أو الشائع لكلمة ما على المستوى المعجمي، وإنما يكون المعنى الحرفي هو مجموع الحقل الدلالي، مجموعة الاستخدامات السياقية المكنة التي تؤلف تعدد دلالات كلمة ما. ومن ثم فإذا ما كان المعنى الاستعاري هو شيء ما أكثر من وعد التحقق لأحد المعاني المكنة لكلمة متعددة الدلالات (وكل الكلمات في اللغات الطبيعية متعددة الدلالات)، فإن الاستخدام الاستعاري - على الرغم من ذلك - يجب أن يكون سياقياً فحسب، أي معنى ينبثق بوصفه الناتج الغريد والهارب لحدث سياق معين. وبالتالي فإننا مدفوعون الى أن نقابل التغيرات السياقية للمعنى بالتغيرات المعجمية التي تخص الجانب التعاقبي the diachronic aspect [ص ١٦٩] للغة كشفرة ونسق. إن الاستعارة هي تغير سياقي للمعنى من بين هذه التغيرات السياقية. وبهذا الصدد، فإنني متفق، بصورة لا تخلو من الإنحياز، مع النظرية الحديثة للاستعارة كما هي مفصلة بالانجليزية، لدى ريتشاردز وماكس بلاك ومونرو برديسكي ودوجلاس بيرجرن، وسواهم (١٠). وبصورة أدن، فإنني أتفق مع هؤلاد المؤلفين حول نقطة جوهرية: إن كلمة ما تتخذ معنى استعارياً في سياقات محددة تتم فيها معارضتها بكلمات أخرى مأخوذة حرفياً. إن التحول في المعنى ينشأ بصورة أساسية من صدام بين معان حرفية تستبعد الإستخدام الحرفي للكلمة موضع التناول، وتوفر مفاتيح لإيجاد معنى جديد قادر على التوافق مع سياق الجملة، جاعلاً الجملة ذات معنى في ذلك الموقع. ويناءً على ذلك، فإننى أحتفظ بالنقاط التالية من هذا التاريخ الحديث لمشكل الاستعارة، وهي: إحلال نظرية دلالية ذات كفاءة للتفاعل بين الحقول الدلالية بنظرية الاستبدال البلاغية؛ الدور الحاسم للصدام الدلالي المفضى للتنافي المنطقى ، انبعاث جزىء من المعنى يجعل الجملة ككل ذات معنى. وسنرى الآن كيف تفي هذه النظرية الدلالية الكفؤ - أو نظرية التفاعل - بحاجة الخصائص المبدئية التي تعرفناها في الخطاب.

وبداية، دعونا نعود الى التباين بين الحدث والمعنى. ففي العبارة الاستعارية (سنتحدث عن الاستعارة كجملة ولن نتحدث عنها بعد ذلك ككلمة) يخلق الحدث السياقي معنى جديداً هو بالفعل حدث، عا أنه يتواجد فقط في هذا السياق الخاص، إلا أنه في الوقت ذاته عكن أن يكون مكرراً ومن ثم متطابقاً على النحو ذاته. وبالتالي فإن الابتكار لـ «معنى منبثق» (برديسلي) يمكن أن ينظر اليه بوصفه إبداعاً لغوياً، غير أنه لو تم تبنيه من القطاع الفاعل داخل الجماعة اللغوية، فإنه يمكن أن يغدو معنى يومياً ، وأن يضيف الى التعدد الدلالي للوحدات المعجمية مُسهماً من خلال ذلك في تاريخ اللغة كشفرة ونسق. في هذه المرحلة الأخيرة، حيث يستجيب الأثر الدال الذي ندعوه استعارةً الى تغير المعنى الذي يعزز التعدد الدلالي، فإن الاستعارة لم تعد حية وإغا ميتة. إن الاستعارات الأصلية الحية هي فقط التي تكون في آن واحد «حدثاً» و«معني». ويتطلب الحدث السياقي على نحو مشايه تعارضاً، التعارض بين التماهي المتفرد والإخبار العام. إن الاستعارة تقال عن «موضوع أساسي» بوصفها «واصفاً» modifier لهذا الموضوع، إنها تعمل كنوع من «الإسناد». إن كل النظريات التي أشرت اليها أعلاه تقوم على هذه البنية الإخبارية، سواء كانت تقابل «الناقل» بـ «الفحوى» (ريتشاردز) أو «الإطار» بـ «البؤرة» (ماكس بلاك) أو «الواصف» بـ «الموضوع الأساسي» (برديسلي). لنوضع أن الاستعارة تتطلب التعارض بين المدلول والإحالة ،فإننا سنحتاج قسماً كاملاً من هذا المقال. وينبغي قول الشيء ذاته عن التعارض بين الإحالة على الواقع والإحالة على الذات. وسيغدو واضحاً في ما بعد السبب في أنني، في هذه الرحلة، لست في وضع يمكنني من أن أذكر المزيد حول هذه التقابلات. إننا سنحتاج الى توسط نظرية النص لكي نتبين التعارضات التي لا تظهر بوضوح شديد داخل الحدود الضيقة لعبارة استعارية بسيطة.

ويما أنه، بناءً على ذلك، قد تم تحديد حقل المقارنة، فإننا على استعداد للجواب عن السؤال الثاني: الى أي مدى يمكن لتفسير وتأويل النصوص من ناحية وتفسير وتأويل الاستعارات من ناحية أخرى ؟ أن يُنظر اليهما بوصفهما عمليات متشابهة تنطبق فقط على مستويين استراتيجيين مختلفين من الخطاب، مستوى العمل ومستوى الكلمة ؟

٢- من الاستعارة إلى النص: تفسير

إنني أعتزم أن أستكشف فرضية عمل سأصوغها، بدايته، على نحو مبسط. من وجهة نظر أولى، فإن فهم الاستعارة يمكن أن يعمل كدليل لفهم تصوص أطول، مثل عمل أدبي. إن وجهة النظر هذه هي وجهة نظر التفسير، إنها تخص فقط ذلك الجانب من المعنى الذي دعوناه «المدلول» أي غط الخطاب المحايث. أما من وجهة نظر أخرى، فإن فهم عمل ما مأخوذ ككل يعطي مفتاحاً للاستعارة. إن وجهة النظر الأخرى هذه هي وجهة نظر التأويل الحقيقي، إنها تنفي جانب المعنى الذي ندعوه «الإحالة» أي التوجه القصدي نحو عالم ما والتوجه المنعكس نحو ذات ما. وهكذا فلو أننا طبقنا التفسير على «المدلول» ، كما هو الحال مع النموذج المحايث للعمل، فإنه حينئذ يمكننا أن نحتفظ بالتأويل لنوع البحث المتعلق «يقوة عمل ما» لنسقط أحد العوالم الخاصة بها ونطلق الدائرة الهرمينيوطيقية التي

تطوي في التفافها كلاً من فهم العوالم المسقطة projected worlds وتقدم فهم الذات في حضور هذه العوالم الجديدة. إن قرضية عملنا تدعونا الى أن نتحرك من الاستعارة الى النص على مستوى «المدلول» وتفسير «المدلول»، ثم من النص الى الاستعارة على مستوى إحالة العمل على العالم الحاص به وعلى الذات، أي على مستوى التأويل الحقيقي.

أية جوانب من تفسير الاستعارة تلك التي يمكنها أن تعمل كنموذج تفسيري لتفسير نص ما ؟ إن هذه الجوانب هي سمات العملية التفسيرية التي لا يكون عقدورها أن تتضح ما دامت الأمثلة التافهة للاستعارة هي المتناولة، مثل: الإنسان ذئب، تعلب، أسد (فلو قرأنا أفضل المؤلفين حول الاستعارة فإننا نلاحظ تنويعات شائقة من قصص الحيوان الذي يمدهم بالأمثلة التي يقدمونها! } . ومع هذه الأمثلة نتحاشى الصعوبة الأساسية، صعوبة تعرف معنى جديد. إن السبيل الوحيد لإنجاز هذا التعرف هو أن نبني معنى هو وحده الذي يمكننا من أن نفهم الجملة ككل. ما الذي ترتكز عليه الاستعارات التافهة ؟ يلاحظ ماكس بلاك ومونرو برديسلي أن معنى الكلمة لا يعتمد فحسب على القواعد الدلالية والتركيبية التي تحكم استخدامها الحرفي، وإنما أيضاً على قواعد أخرى (على الرغم من ذلك فهي قواعد) يكون أعضاء جماعة لغوية ما ملتزمين بها، وتحدد ما يدعوه بلاك «نظام الاقترانات الترابطية المألوفة system of associated commonplaces ويدعوه برديسلي «المدي الممكن للإيحاءات». في عبارة «الإنسان ذئب» (المثال المفضل لدي بلاك!) الموضوع الأساسي مكيف بإحدى سمات الحياة الحيوانية التي تنتمي الى « النظام الذئبي للاقترانات الترابطية المألوفة» . إن نظام التضمينات يعمل مثل مرشَح أو مصفاة؛ إنه لا ينتقى فحسب، وإنما أبضاً يشلك على جوانب جديدة للموضوع الأساسي. ما الذي علينا أن نتصوره عن هذا التفسير بالنسبة لوصفنا للاستعارة كمعنى جديد يظهر في سياق جديد ؟ كما ذكرت أعلاه، فإنني أتفق كلية مع «رؤية التفاعل، المضمنة في هذا التفسير؛ وهي أن الاستعارة أكثر من استبدال بسيط بواسطته تحل كلمة ما محل كلمة، وهو ما يكون بمقدور عبارة شارحة مستهلكة أن تستعيدها الى نفس الموقع. إن المحصلة الجبرية لهاتين العمليتين - استبدال من قبل المتكلم واستعادة من قبل المؤلف أو القارئ -تساوى صفراً. فلا معنى جديداً ينبثق ولا شيء جديداً نتعلمه. وكما يقول بلاك، «استعارات التفاعل» لبست قابلة للتمديد ...فهذا الاستخدام «لموضوع ثانوي» لاحتضان استبصار داخل «موضوع أساسي» هو عملية ذهنية متميزة. ومن ثم فإن استعارات التفاعل لا يمكن ان تُترجم الى لغة مباشرة دون وخسارة في محتواها المعرفي» (١٢).

وعلى الرغم من أن هذا الطرح يصف بشكل جيد للغاية التأثير الدال للاستعارة، فإننا يجب أن نتساط إذا ما كان، بمجرد إضافة ونظام الاقترانات الترابطية المألوفة» والقراعد الثقافية الى التعدد الدلالي للكلمة والقراعد الدلالية يفي هذا الطرح بقرة الاستعارة ولتُعلَم وتنور». أليس ونظام الاقترانات الترابطية المألوفة» هو شيء ميت، أو على الأقل شيء قائم سلفاً ؟ بطبيعة الحال إن هذا النظام لا بد أن يتدخل، بطريقة أو بأخرى، بحيث أن الحدث السياقي يمكن أن يعاد ترتببه بحيث أن بناء المعنى الجديد يمكن أن يطبع تقنيناً ما. إن نظرية بلاك تخدم إمكانية أن الاستعارات يمكن أن تكون مدعمة بأنظمة تضمينات مبنية بصورة خاصة، وأيضاً باقترانات شائعة مقبولة (⁷⁷). إن الشكل بدقة هو شكل أنظمة التضمينات هذه المبنية بصورة خاصة، ولذا قلا بدلنا من أن تواصل بحثنا داخل عملية التفاعل ذاتها، لركان لنا أن نفس حالة الاستعارات الجديدة داخل السياقات الجديدة.

وتقودنا نظرية بدريسلي خطوة أبعد في هذا الاتجاه، فلو أننا، باتباعه، نشدد على دور التنافي المنطقي أو الصدام بين المعاني الحرفية داخل نفس السياق، فإننا نكون حينئذ مستعدين أن نتعرف على السمة الإيداعية بحق للمعنى الاستعاري: ففي الشعر يكون التنافي المنطقي هو الوسيلة الأساسية لإحراز هذه التنبجة أ¹⁰. إن التنافي المنطقي يخلق موقفاً يكون الاختيار فيه لدينا إما المغاظ على المعنى الحرفي للموضوع والواصف ومن ثم الوصول الى أن الجملة بأكملها لا معقولة، أو إسناد معنى جديد للواصف بحيث تغدو الجملة ككل ذات معنى. إننا لسنا مواجهين الآن بالإسناد والمتنافض ذاتياً دال». وإنما بإسناد ومتناقض ذاتياً دال».

فلو أنني أقول: «الإنسان تعلب» (الثعلب طرد اللثب؛)، فإنني يجب أن أنزلق من إسناد حرفي الساد حرفي استاد حرفي السند استعاري إذا ما أردت أن أحافظ على الجملة. لكن من أين نستخلص هذا المعنى الجديد ؟ ما دمنا نسأل هذا النوع من الأسئلة - « من أين نستخلص ... ؟ » - فإننا نعود الى النمط ذاته من الجواب غير الفعال. إن «المدى الممكن للإيحاءات» لا يقول شيئاً أكثر من «نظام الاقترانات الترابطية المألوفة» بطبيعة الحال، إننا نوسع فكرة المعنى بتضمين «المعاني الثانوية»، كإيحاءات، داخل نطاق المعنى الكامية إلا أننا نظل نقيد العملية الإبداعية للاستعارة بجانب غير إبداعي من اللغة.

أهر كاف أن نكمل هذا والمدى المكن من الإيحاءات » كما يفعل برديسلي في نظرية والتعارض الله المنطق المناطق الله المنطق المنطق المنطق المراجع » (ما the revised verbal opposition theory ، بالخصائص الني لا تنتمي بعد الى المدى الخاص بإيحاءات لفتي ؟ للوهلة الأولى يحسن هذا الإكمال النظرية؛ كما يقول برديسلي بقوة وتحول الاستعارة » من خاصية ما (فعلية أو مسندة) الى مدلول (١٠). إن هذا التغير مهم، إذ إنه يجعاء عمل المناطق إلى المنطق المنطق إيحاء عملانا وإلاكتر من ذلك هو أن بعض الخصائص ذات الصلة [الخاصة بالموضوع] يمكن أن تعطي مكانة جديدة بوصفها مكونات المعنى اللفظي . (١٠).

مع ذلك، فأن نتحدث عن خصائص الأشياء (أو الموضوعات)، المفترض أنها لم تتخذ مدلولاً بعد، يعني أن نقر أن المعنى الجديد المنبثق ليس مستخلصاً من أي مكان، على الأقل ليس من أي مكان داخل اللغة (إن الخاصية هي مُضمر الأشياء an implication of things لا الكلمات). وأن نقول أن استعارة ما ليست مستخلصة من أي مكان يعني أن ندركها على ما هي عليه: أي كإبداء لحظيّ للغة، ابتكار دلالي ليس له موقع في اللغة كشيء قائم سلفاً. سواء تعيناً أو إبحاءً .

ولعله يتم التسأول عن كيف يكتنا أن نتحدث عن ابتكار دلالي، حدث دلالي، بوصفه معنى بالإمكان التعرف عليه وإعادة التعرف عليه (لقد كان ذلك أول معيار للخطاب تم ذكره أعلاه). إن جواباً واحداً فقط يبقى ممكناً: وهو أنه من الضروري أن نتخذ منظور المستمع أو القارئ وأن نتناول جدة المعنى المنبثق بوصفها النظير ، من موقع المؤلف، لبناء من موقع القارئ . وبناء عليه تكون عملية التفسير هي السبيل الوحيد لعملية الإبداع .

وإن لم نتخذ هذا المسار فلن نحرر أنفسنا بحق من نظرية الاستبدال؛ ويدلاً من استبدال معتى حرفي، مستعاد عبر عبارة شارحة، بتعبير استعاري، نستبدل نظام الإيحاءات والاقترانات المألوفة. إن هذه المهمة لا بد أن تبقى مهمة تمهيدية لتمكن النقد الأدبي من أن يعيد اتصاله بعلم النفس وعلم الاجتماع. إن اللحظة الحاسمة من التفسير هي لحظة البناء لشبكة من التفاعلات تشكل السياق بوصفه فعلياً وقريداً . ويعمل ذلك نوجه انتباهنا تجاه الحدث الدلالي الذي هو منتج في نقطة التقاطع بين حقول دلالية عديدة. إن هذا البناء هو الوسيلة التي تشكل بها كل الكلمات، مأخوذة مع بعضها البعض، معنى. وعندنذ فحسب يكون والتحول الاستعاري» «حدثاً» وومعنى» معاً، حدثاً دالاً ومعنى معاً، حدثاً دالاً

تلك هذ السمة الأساسية للتفسير التي تجعل الاستعارة غرذجاً تفسيرياً لتفسير عمل أدبي. إننا نبني معنى نص بأسلوب مشابه للطريقة التي نشكل بها معنى كل كلمات العبارة الاستعارية. لماذا يجب أن نبني معنى نص ما ؟ أولاً، لأنه مكتوب: ففي العلاقة اللامتكافئة بين النص والقارئ، يتكلم أحد المشاركين بدلاً من الاثنين. إن صياغة نص ما هي دائماً شيء آخر غير سماع شخص ما أو الإنصات لحديثه. ويدلاً من ذلك تشبه القراءة أداء قطعة موسيقية مزلفة بواسطة الثوتة المكتوبة للقطعة. أما النص فإنه فضاء مستقل للمعنى الذي لم يعد حياً animated بقصد مؤلفه! فاستقلالية النص، المحرومة من هذا الدعم الأساسي، تسلم الكتابة للتأويل المغرد للقارئ.

سبب ثأن، هو أن النص ليس فقط شيئاً ما مكتوباً لكنه عمل؛ أي كلية متفردة ، ولأنه كلية فإنه لا يمكن تخفيض العمل الأدبي إلى سلسلة من الجمل القابلة للفهم على نحو منفضل، وإنما هو معمار من الثيمات والأغراض يمكن بناؤه بطرق متعددة. فعلاقة الجزء بالكل هي على نحو حتمي دائرية فالاقتراض المسبق لكل معين يسبق تصور الترتيب المحند للأجزاء، وببناء النفاصيل فإننا تشيد الكل. وعلاوة على ذلك فكما تشير فكرة الكلية المتفردة فإن النص يمثل نوعاً من الذات، مثل حيوان ما أو عمل أدبي. إن تفرده يمكن أن يستعاد بناء على ذلك فقط من خلال التصحيح باطراد للتصورات النوعية التي تتعلق بفئة النصوص والنوع الأدبي، والبنى المتنوعة التي تتعلق بفئة النصوص والنوع الأدبي، والبنى المتنوعة التي تتقاطع في هذا النص المتفرد. باختصار، إن فهم عمل ما ينطوي على نوع الحكم الذي استكشفه «كانت» في «النقد الثاب ».

ما الذي يمكننا، إذاً، أن نقوله عن هذا البناء وهذا الحكم؟ ها هنا يكون فهم نص ما، على مستوى تجليته للمدلول، عائلاً بدقة لفهم عبارة استعارية. وفي كلا الحالين، فإنها مسألة "تكوين معنى"، إنتاج أفضل إمكانية فهم كاملة من تنوع غير متجانس ظاهرياً. وفي كلا الحالين يتخذ البناء شكل الرهان أو التخمين. وكما يقول هبرش في "الشرعية في التأويل"، ليس ثمة قواعد لصنع تخمينات جيدة، إلا أن ثمة طرائق الإعطاء شرعية لتخميناتنا (١٨). إن هذا الجدل بين التخمين والشرعية هو التحقق على مستوى النص من الجدل المصغر الفاعل في حل الأحاجي القائمة في النص. وفي كلا الحالين يكون لإجراءات الشرعية الجذاب أكثر نحو منطق الاحتمال منها نحو منطق التحقق الامبريقي. المجذاب أكثر – لنقل – نحو منطق عدم اليقين والاحتمال النوعي. إن الشرعية، بهذا المعنى، هي الاهتمام بنظام حجاجي مقارب للإجراءات القضائية للتأويل القانوني.

إننا نستطيع الآن أن نلخص السمات المتناظرة التي تباطن التماثل بين التفسير للعبارات الاستعارية والتفسير للعبارات الاستعارية والتفسير للعبارات الاستعارية والتفسير للعمل الادبي ككل. ففي كلا الحالين يقوم البناء على همفاتيع « مختصنة في النص ذاته. إنّ المفتاح يخدم كموجه لبنية محددة ، ويذلك فإنه يحوي في أن واحد إباحة ومنعاً: فهو يستبعد بنى غير ملائمة ويتبع تلك التي تمنح مزيداً من المعنى للكلمات ذاتها . ثانياً ، ففي كلا الحالين، يمكن لبنية واحدة أن تقال لتكون أكثر احتمالاً هو ذلك واحدة أن تقال لتكون أكثر احتمالاً من بنية أخرى، لكن ليس أكثر صدقاً. إن الأكثر احتمالاً هو ذلك الحياء المها المكنة ، والذي، من ناحية أخرى، يقدم تلاقياً أفضل من حيث الكيف بين السمات التي يأخذها في المسبان، إن تفسيراً دون المستوى يكن نعته بأنه محدود أو متعسف.

وهنا فإنني أتفق مع برديسلي حين يقول إن التفسير الجيد يلبي مبدأين: مبدأ التناسق ومبدأ الوفرة . لقد تعدثنا حتى الآن في الواقع عن مبدأ التناسق. أمّا مبدأ الوفرة فسيتيع لنا الانتقال إلى الجزء الثالث من المقال. هذا المبدأ يمكن صياغته على النحو التالي: إن جميع الإيحاءات الملائمة يجب أن يتم إسنادها؛ فالقصيدة تعني كل ما يمكنها أن تعنيه. ويقودنا هذا المبدأ إلى ما هو أبعد من مجود الاهتمام بهالمدلل»، إنه يقول شيئاً ما عن المرجع، عا أنه يتخذ كمعيار للوفرة المقتضيات الناشئة من خبرة تسعى إلى أن يعبر عنها وأن تساوى بالكثافة الدلالية للنص. لنقل أن مبدأ الوفرة هو اللازم المنقي يوجه بحثنا وجهة مختلفة المناسبة التعبير التام الذي يوجه بحثنا وجهة مختلفة المند.

إن اقتباساً من همبولدت سيقودنا إلى عتبة هذا الحقل الجديد من البحث: إن اللغة كخطاب تقع على الحد الفاصل بين القابل للتعبير عنه وغير القابل للتعبير عنه . إن هدفها وغايتها هي أن تدفع هذا الحد للخلف وكذلك للأمام. إن التأويل، في معناه الدقيق، يقع على نحو مشابه على هذا الحد.

٣- من النص إلى الاستعارة: التأويل

على مستوى التأويل الملاتم يوفر فهم النص المفتاح لفهم الاستعارة. لماذا؟ لأن سمات محددة من الخطاب ببدأ في لعب دور واضح فقط عندما يتخذ الخطاب شكل عمل أدبي. إن هذه السمات هي ذاتها السمات التي وضعناها تحت عنوان الإحالة والإحالة الذاتية. وليتم تذكر أنني قد عارضت الإحالة بالمدلول قائلاً إن المدلول هو الماهية للخطاب وإن الإحالة هي ما يحول ماهية الخطاب . بالطبع، إن هاتين السمتين يمكن تعرفهما في الوحدات الصغرى للفة بوصفها خطاباً، أي في الجمل. إن الجملة تكون حول موقفة تعبر عنه وترتد لتحيل على متحدثها بواسطة الإجراءات المحددة التي أحسيناها - لكن الإحالة والإحالة الذاتية لا تتسببان في مشكلات مربكة ما دام الخطاب لم يصبح نصاً ولم يتخذ شكل عمل، ما هذه المشكلات؟

دعونًا نبدأ مرة أخرى من الإختلاف بين اللغات المكتوبة والمنطوقة. إن ما يشير اليه الحوار نهاية في اللغة المنطوقة هو الموقف المشترك للمتحاورين، أعنى جوانب الواقع التي يمكن أن يتم إظهارها أو الإشارة إليها؛ وإذا فإننا نقول إن الاحالة ،إشارية، . أما في اللغة المكتوبة. فإن الإحالة لا تعود إشارية، القصائد، المقالات الأعمال القصصية تتحدث عن أشياً ، وأحداث وأوضاع عامة وشخصيات يتم استدعاؤها إلا أنها لا تكون حاضرة. ومع ذلك فإن النصوص الأدبية تكون حول شيء ما. حول ماذًا؟ إنني لا أتردد في أن أقول: حول عالم، هو عالم العمل. وبعيداً عن قول إن النص لا عالم له، سأقول إنه الآن فقط عِتلك الإنسان عالماً وليس مجرد موقف، عالما وليس مجرد وسط. وعلى النحو ذاته فإن النص يحرر معناه من وصاية القصد الذهني ، وكذلك أبضاً يحرر إحالته من حدود الإحالة الإشارية . وبالنسبة إلينا، فإن العالم هو مجموع الإحالات التي يطلقها النص. وبناءً عليه فإننا نتحدث عن «عالم» الإغريق لا لنوضع ما كانت عليه المواقف بالنسبة لأولئك الذين عايشوها، وإنما لنعيد الاحالات غير الموقفية التي تخلُّد محو الأولى والتي حينئذ تطرح ذاتها كصيغ بمكنة للوجود، كأبعاد رمزية ممكنة لوجودنا في العالم. إن طبيعة الإحالة في سياق الأعمال الأدبية لها تاتج مهم بالنسبة لمفهوم التأويل. إنها تتضمن أن معنى أي نص لا يقع خلف النص وإنما في مواجهته، فالمعني ليس شيئاً ما خبيئاً وإنما شيء مفتض . إن ما يولد الفهم هو ذلك الذي يشير نحو عالم محكن من خلال الاحالات غير الإشارية للنص. إن النصوص تتحدث عن عوالم محكنة وعن أساليب محكنة لتوجيه الذات في هذه العوالم. وعلى هذا النحو يلعب الإفشاء دوراً مساوياً بالنسبة للنصوص المكتوبة كالذي تلعبه الإحالة الإشارية في اللغة المنطوقة. وبناء على ذلك يغدو التأويل هو الإدراك للعوالم المقترحة التي تطلقها الحالات غير الإشارية للنص.

إن هذا التصور للتأويل يعبر عن تحول حاسم في التركيز بالنسبة للتراث الرومانسي للهرمينيوطيقا. ففي هذا التراث كان التركيز منصباً على قدرة المستمع أو القارئ على أن ينقل نفسه داخل الحياة الروحية للمتكلم أو الكاتب. أما من الآن فصاعداً فإن التركيز يكون أقل على هذا الآخر بوصفه كياناً روحياً منه على العالم الذي يفتضه العمل. أن تفهم هو أن تتبع دينامية العمل، حركته عا يقوله إلى ذلك الذي يتكلم عنه. فخلف موقفي كقارئ، خلف موقف المؤلف، أقدم نفسي لصيغة الرجود المكنة في العالم التي يكشفها ويفتضها النص لي. إن ذلك هو ما يدعوه جادام "إنصهار الآفاق» في المعرفة التاريخية. إن تحول التركيز من فهم الآخر إلى فهم عالم يستلزم تحولاً مناظراً في مفهوم «الدائرة الهرمينيويطيقية. وبالنسبة لمفكري الرومانسية، فإن المصلح الأخير قد عنى أن الفهم لنص ما لا يمكن أن يكون إجراء موضوعياً، بمعنى الموضوعية العلمية، بل إنه بالضرورة يتضمن فهما مسبقاً، يعبر عن الطريقة التي يفهم بها القارئ سلفاً نفسه وعمله. ومن ثم ينتج نوح من الدائرية بين فهم النص وفهم الذات. وذلك، في عبارة مكثفة، مبدأ الدائرة الهرمينيوطيقية. إنه لمن السهل أن ترى أنه لم يكن بوسع المفكرين المختصين في تراث التجريبية المنطقية سوى أن يرفضوا الفكرة المجركة إمكانية التحقق.

ومن جانبي، فإنني لا أود أن أخفى حقيقة أن الدائرة الهرمينيوطيقية تظل بنية لا يمكن تجنبها للتأويل. إن تأويلاً ما لا يكون أصيلاً ما لم يتتوج في شكل ما من أشكال الامتلاك. هذا إذا كنا نفهم من ذلك المصطلح العملية التي ينشئ بها الفرد ما هو خاص به الذي كان بداية آخر أو غريباً. لكنني أعتقد أن الدائرة الهرمينيوطيقية ليست مفهومة فهماً صحيحاً حين تعرض، أولاً، كدائرة بين ذاتين، ذات القارئ وذات المؤلف، وثانياً، كإسقاط لذات القارئ داخل القراءة ذاتها. دعونا نصحح هذين الافتراضين على التوالي. إن ما نجعله خاصاً بنا، ما نتملكه لأنفسنا، ليس خبرة غريبة أو قصداً بعيداً، وإنما أفق عالم يوجِّه العمل نفسه نحوه. إن تملك الإحالة لم يعد مشكَّلاً على انصهار أكثر من وعي أو على التقمص empathy أو التعاطف sympathy. ويكون انبثاق المدلول والإحالة لنص ما في اللغة هو القادم الى لغة عالم ما وليس التعرف على شخص آخر. وينشأ التصحيح الثاني للتصور الرّومانسي للتأويل من التصحيح الأول. لو أن الامتلاك هو نظير الإفشاء فإن دور الذاتية حينئذ لا ينبغي أن يتم وصفه بلغة الإسقاط. ويحسن أن أقول إن القارئ يفهم نفسه في مواجهة النص، في مواجهة عالم العمل. فأن يفهم المرء نفسه في مواجهة النص لهو النقيض عَاماً لإسقاط المرء لذاته ولمعتقداته الخاصة ولتحيزاته؛ أن أدع العمل وعالمه يوسّع أفق الفهم الذي لدي عن ذاتي. [....] ولذلك فإن الدائرة الهرمينيوطيقية ليست منكرة وإغا مُزاحَة عن المستوى الذاتي إلى المستوى الأنطولوجي. إن الدائرة بين صيغة وجودي - خلف المعرفة التي يمكن أن امتلكها عنها -والصيغة المكشوفة والمفتضة بواسطة النص بوصفه عالم العمل.

ذلك هو غوذج التأويل الذي أعتزم الآن أن أحوله من النصوص، كمتواليات طويلة من الخطاب، إلى الاستعارة المفهومة كقصيدة مصفرة (برديسلي). بطبيعة الحال، إن الاستعارة خطاب موجز أكثر عا ينبغي بحيث يكشف هذا الجدل بن الاقتضاض لعالم ما والاقتضاض لذات المرء في مواجهة النص. على الرغم من ذلك، فإن هذا الجدل يشير الى بعض سمات الاستعارة التي نصت عليها النظريات الجديثة، والتي لا يبدو أنها موضوعة في الحسبان حتى الآن، هذا وإن لم تكن غائبة عن النظرية الكلاسيكية للاستعارة.

دعونا نعود الى نظرية الاستعارة في كتاب »فن الشعر» لأرسطو. إن الاستعارة هي مكون واحد فقط من مكونات ما يدعوه أرسطو «الصياغة الشعرية» diction (مكونات القول) (Lexis). وبحكم ذلك، فإنها تنتمي الى مجموعة من الإجراءات التفصيلية - استخدام كلمات غير معتادة، نحت كلمات جديدة، اختصار أو توسيع كلمات - كلها تبتعد عن الاستخدام الشائع للكلمات. والآن فما الذي يؤلف وحدة مكونات القول ؟ إنها فقط وظيفتها في الشعر. إن مكونات القول هي أحد مكونات التراجيديا، المأخوذة بوصفها غوذجاً للعمل الشعري. وفي سياق «فن الشعر» قثل التراجيديا مستوى العمل الأدبي بوصفه كلاً. والتراجيديا، في شكل قصيدة، لها معنى وإحالة. وبلغة ارسطو، يتم الحفاظ على «مدلول» التراجيديا من خلال ما يدعوه «الحكاية الأسطورية». إننا نستطيع أن نفهم هذه الأخيرة على أنها مدلول التراجيديا لأن أرسطو يشدد باستمرار على خصائصها البنيوية. فيجب ان تحظى الحكاية الاسطورية بوحدة واتساق، كما يجب ان تشكّل من الأحداث المقدمة شيئاً ما "كاملاً وتاماً". وبالتالي فإن الحكاية الأسطورية هي المكون الأساسي للتراجيديا، "ماهيتها". أما كل مكونات التراجيديا الاخرى - من »شخوص» و «أفكار». و «إلقاء» و »إخراج» - فهي مرتبطة بالأسطورة كأدوات أو شروط أو بوصفها أداءً للتراجيديا بما هو أسطورة. ويجب علينا ان نستخلص ان مكونات القول، ومن ثم الاستعارة، لا تشكل معنى إلا في ضوء الحكاية الأسطورية للتراجيديا. فلا يوجد معنى متعين للاستعارة خارج المعنى الإطارى الذي تحافظ عليه الحكاية الأسطورية للتراجيديا،

وإذا كانت الاستمارة ترتبط به ممدلول التراجيديا من خلال الحكاية الأسطورية، فإنها تكون مرتبطة أيضا به اإحالة ، التراجيديا بسبب هدفها العام، وهر ما يدعوه أرسطو ، المحاكاة ».

لماذا يكتب الشعراء تراجيديات ويوسعون الحكايات الأسطورية ويستخدمون الكلمات هغير المعتادة همثل الاستعارات؟ لأن التراجيديا ذاتها متصلة بمشروع إنساني أكثر جذرية ، مشروع محاكاة الأفعال الإنسانية بطريقة شعرية. مع هاتين الكلمتين المفتاحيتين – المعاكاة والشعر – نبلغ المستوى الذي دعوناه العالم المرجعي للعمل . في واقع الأمر يكننا أن نقول أن التصور الأرسطي للمحاكاة يطرق سلفاً كل مفارقات الإحالة. من ناحية أولى، فهو يعبر عن عالم الأفعال الإنسانية الموجودة سلفاً، اذ هو مقدر على التراجيديا أن تعبر عن الواقع الانساني، أن تعبر عن تراجيديا الحيادة. لكن المحاكاة ، من ناحية اخرى، لا تعني نسخ الواقع؛ المحاكاة ليست صورة طبق الأصل ؛ المحاكاة شعر أي بناء، إبداع. ويقدم أرسطو على الأقل إشارتين لهذا البعد الإبداعي للمحاكاة . أولاً المحاكاة الأنسانية، إن التراجيديا إلى المحاكاة . أولاً

محاكاة الأفعال إنسانية تجعلها تبدو أفضل، وأسمى وأنبل، مما هي عليه في الواقع. ألا يمكننا أن نقول إن المحاكاة هي المصطلح الإغريقي لما دعوناه الإحالة غير الإشارية للعمل الأدبي، أو بعبارة أخرى المصطلح الإغريقي لكشف عالم ما ؟

لو أن هذا صحيح، فإننا نكون الآن في وضع يسمح لنا أن نقول شيئاً ما عن قوة الاستعارة . إنني أعدث الآن عن القوة وليس عن البنية أو حتى العملية. إن قوة الاستعارة تنشأ من صلتها - الداخلية بالعمل الشعري - مع ثلاث سمات: اولاً، مع الترتيبات الآخرى لمكونات القول. وثانياً، مع الحكاية الاسطورية، التي تشكل ماهية العمل، مدلوله المحابث. وثالثاً، مع قصدية العمل ككل، أي مع قصده أن يعرض الأفعال الإنسانية بوصفها أسمى عما هي عليه في الواقع - وها هنا تكمن المحاكاة. بهذا المعنى، تنشأ قوة الاستعارة من قوة القصيدة ككلية.

دعونا نطبق هذه الملاحظات، المستمارة من شعرية أرسطو، على وصفنا نحن للاستعارة. هل يمكننا أن نقول إن سمة الاستعارة المميزة التي قدمناها على ما عداها - خاصيتها الوليدة أو المنبشقة - مرتبطة بوظيفة الشعر كمحاكاة إبداعية للواقع؟ لم يجدر بنا أن نبتكر معاني جديدة توجد فقط في حضرة الخطاب إن لم تكن لتخدم الشعر في المحاكاة؟ وإذا كان صحيحاً أن القصيدة تبدع عالماً فإنها أوا تتطلب لفة تحافظ على وتعبر عن قوتها الابداعية في سياقات محددة. وبأخذ شعرية القصيدة مع الاستعارة في آن واحد كمعنى منبثق، سيكون علينا ان نعطي معنى للاثنين في آن واحد؛ للشعر وللاستعارة.

وفق هذا فإن نظرية التأويل تمهد السبيل لتقدير أخير لقوة الاستعارة. إن الأولوية المعطاة لتأويل النص في هذه المرحلة النهائية من التحليل لا تعني أن العلاقة بين الاثنين ليست تبادلية. فتفسير الاستعارة، كحدث متعين في النص، يساهم في تأويل العمل ككل.

بل إنه حتى يمكننا أن نقول إنه ادًا ما كان تأويل النص ككل وجلاء نوع العالم الذي يرسمه العمل يضيئان الاستعارات المتعينة، فإن تأويل القصيدة ككل بدوره يحكمه تفسير الاستعارة كظاهرة نصية متعينة.

وكمثال على هذه العلاقة التبادلية بين الجوانب الإطارية والمتعينة من النص، سأغامر بذكر ارتباط ثمكن، مضمّن في شعرية أرسطو، بين ما يقوله عن المحاكاة من ناحية والاستعارة من ناحية أخرى. المحاكاة، كما قد رأيناها، تجعل الأفعال الإنسانية تظهر أسمى ثما هي عليه في الواقع، ووظيفة الاستعارة هي أن تنقل معاني اللغة العادية من خلال استخدامات غير معتادة. أليس هناك انجذاب متبادل وعميق بين مشروع جعل الأفعال الإنسانية تظهر أفضل ثما هي عليه والإجراء الخاص بالاستعارة التي تعلى اللغة على ذاتها؟

دعونا نعبر عن هذه العلاقة بلغة أكثر عمومية. لم يجدر بنا أن نستخلص معاني جديدة من لغتنا إن لم يكن لدينا شيء جديد لنقوله، وعالم جديد لنرسمه؟ إن إبداعات اللغة ستكون فارغة من المعنى ما لم تكن تخدم المشروع العام لترك العوالم الجديدة تنبثق من خلال الشعر....

اسمحوا لي أن أختتم على نحو يكون متسقاً مع نظرية التأويل التي تقيم تشديدها على «إطلاق» عالم. وعلى خاتمتنا أيضاً أن تطلق بعض المنظورات الجديدة، لكن على ماذا؟ رعا على المشكل القديم للخيال الذي نحيته جانباً عن عمد. ألسنا مستعدين لأن نتعرف في قوة الخيال أنها لم تعد ملكة المتقاق الصور من خبرتنا الحسية، وإنما القدرة على إطلاق عوالم جديدة تشكل فهمنا لأنفسنا؟ إن هذه القوة لن يتم توصيلها عبر الصور وإنما عبر المعاني المنبثقة في لفتنا. فستتم معاملة الخيال وقق ذلك بوصفه بعدا من أبعاد اللغة. وبهذه الطريقة سيظهر ارتباط جديد بين الخيال والاستعارة. وسنمنع أنفسنا، في الوقت الراهن، من عبور هذا الباب نصف المفتوح.

ترجمة: طارق النعمان

الهرامش: -

١- حول هذا الموضوع أنظر:

I. A. Richards, The Philosophy of Rhetoric (New York: Oxford University Press, 1963) Max Black, Models and Metaphors (Ithaca: Cornell University press, 1962), Monroe Beardsley, Aesthetics (New York: Harcourt, Brace and World, 1958) and "The metaphorical twist", Philosophy and phenomenological Research, 20 (1962), pp. 293-307 Douglas Berggren, "The use and abuse of metaphor, I and II", Review of Metaphysics, 16 (1962), pp. 237-58, and 16 (1963), pp. 450-72.

2- Models and Metaphors, p. 46.

٢- المصدر ناسه ص ٤٦ وانظر الشرط ٤ في تلخيصه ص٤٤.

4- Aesthetics, p. 138.

هن أجل الديد قارن والتحرل الاستماري و

"The metaphorical twist"

٦- المصدر نفسه ص٢. ٣.

٧- المدر تفسه.

٨- من أجل المزيد قارن:

Eric D. Hirsch, Jr, Validity in Interpretation (New Haven: Yale University press, 1967), Chapter 5.

محاولة لنقد مصطلع النقد التطبيقي

مجدس أحمد توفيق

مصطلح »النقد التطبيقي» من أكثر المصطلحات رواجاً ودوراناً على ألسنة الناس، وأقلامهم، يتردد كل يوم مرات ومرات في صحفهم، وكتبهم.

ومن عجب أن نسمع هذه الصيحة المتكررة في بلادنا العربية، وفي صحافتنا التي طالما صاحت – بالقدر نفسه من تكرار الصياح – تستصرخ الناس، وتطالب بإنشاء نظرية نقدية عربية، لأننا نستهلك نظريات الغرب، ونؤثر التبعية الذهنية له، ولا تحاول أن تواجه نظرياته بنظرية عربية ننشئها أنشاءً.

. أليس من التناقض الظاهر ظهور الشمس أن نطالب بنظرية ونحن نشكو تكاثر النقد النظري، وأن نطالب بتطبيقات ونحن نستشعر افتقاداً حاداً شديد الحدة لنظرية نرضاها ونطمئن إليها؟!

في تقديري أنها بلبلة دالة على حب الإثارة، واعتياد الصياح واتخاذه سبيلاً إلى الرزق، ونفوق البضاعة، مع كثير من الخوف من التفكير، والعجز عن مواجهة الواقع على ما هو عليه. وهي أمراض

أراها مستشرية في فئة من الناس في بلادي.

التطبيقي والعملي

اختار الناقد المشهور إيفور أرمسترونج ريتشاردز أن يسمي كتابه اللاقت للنظر - وهو الكتاب الثالث في قائمة مؤلقاته بعد كتابين اشترك في اولهما مع عالمي النفس أوجدن وجيمس وود، واشترك في ثانيهما مع أوجدن وحده - باسم «النقد العملي» (١٠ Practical Criticism (١٠). لم يختر ريتشاردز أن يسميه «النقد العلميقي»، وهو اختيار له دلالته التي تستحق الاهتمام والتأمل. كان ريتشاردز قد اختار بعض نصوص الشعر، وعرضها على طلابه غفلاً من اسم المؤلف، وطلب منهم أن يدون كل منهم «تحليلاته» لما يقرأ، ثم تناول ما كتبوه بالدراسة، محاولاً أن يستكشف في كتاباتهم الحالتين المتين اهتم بهما طويلاً: الفهم الجيد للنصوص، والفهم الذي يعتريه ما يسمى باسم سوء الفهم.

لم يزود ريتشاردز طلابه بمنهج محدد يقومون بتطبيقه حرفياً على النص الادبي. ولكنه أتاح لهم حرية في الحركة ، والتحليل، والتفسير، لم يضع لهم عقولهم مسبقاً، ولم يشحن وعيهم بشحنة قوية، تسمى النظرية، تسري منهم إلى النص. الموقف كله كان تجربة علمية يحاول فيها ريتشاردز أن يصمم تجربة، لكي يبني تصوراً ذهنياً لمسارات الخبرة المعاشة مع النص وتشكلاتها. والنزعة التجربيبة التي وجهته متصلة بالنزعة العلمية التي مارسها بقوة؛ فالنقد عنده علم، مهما يكن متصلاً بالخبرة، والذوق، والمعابير النسبية. وعلميته تكمن في توجيه الخبرة توجيهاً يحقق الفهم الصحيح للنص، الذي، هو، في الوقت نفسه، التقييم الصحيح له، أو اكتشاف قيمته.

يقول ريتشاردز:

ومؤهلات الناقد الجيد ثلاثة. يجب أن يكون كفؤا في أن يخبر - بغير انحراف - حالة العقل الملائمة للعمل الفني الذي يحكم عليه. ويجب، ثانياً، ان يكون قادراً على أن يميز بين الخبرات بالنظر إلى أقل ملامح ظاهرية لها - ويجب، ثالثاً، ان يكون قاضياً عدلاً بشأن القيم، "".

عبارة ريتشاردز شاهدة على تصوره للنقد المتصل مفهوم الخبرة، وهو مفهوم مرتبط بالفكر التجريبي، ارتباطاً شديداً، إنه الارتباط الماثل بوضوح ساطع عند فيلسوف من أشهر فلاسفة الحركة التجريبية هو جون ديوي ، لا نبحث عنه في ثنايا مؤلفاته لأننا نجده عنواناً لكتاب من أهم كتبه، ومن أهم اسهامات اميركا كلها في النظريات القديمة حول الجمال والحلق، وهو كتاب «الفن بوصفه خبرة»، و ويكفي أن نقارن الفقرة المقتبسة عن ريتشاردز بفقرة عائلة نقتبسها عن ديوي.

يقول ديوي:

«النقد حكم - والمادة التي ينشأ عنها الحكم هي العمل، الموضوع، ولكنها الموضوع نفسه على النحو الذي يدخل به في خبرة الناقد من خلال التفاعل بين حساسيته ومعرفته مزوداً بخزون من خبرات الماضي، وسوف تختلف الأحكام، كذلك، من جهة مضمونها، عن المادة المتعينة التي تثيرها، والتي يجب أن تدعمها إذا كان النقد موضوعياً Pertinent وصلبا ""

فما كتبه ربتشاردز في كتابه الأشهر ومبادئ النقد الأدبي» العام ١٩٢٤م يجد مثيلاً له بعد عشر سنوات (١٩٣٤م) عند فيلسوف التجريبية المعروف ديوي، على تحو يقطع بالأساس العلمي التجريبي الذي يصدر عنه مفهوم النقد العملي.

لقد أشار ديوي إلى خبرات الماضي التي تشترك في التفاعل بين حساسية الناقد ومعرفته بالعمل الفني الذي هو موضوع المعرفة، وموضوع المحكم، ولكن خبرات الماضي المخزونة لم تكن في أية لحظة غرفجاً مسبقاً للتلقي، مستوفي التكوين، يقيس به العمل، ويضعه في قالبه. والموضوع، ومعرفة الموضوع، والموضوعية، شرط متكرر، وعند ريتشاردز على الناقد ان يخبر حالة عقلية ملائمة للعمل الفني الذي يعتبر حالة عقلية ملائمة للعمل الفني الذي فخبرته، إذن، مقيدة بالموضوع، والحكم ثمرة التفاعل الحسي العقلي، أو لنقل التفاعل الحسي العقلي، أو لنقل التفاعل الخبري. لذا قإن مضمون الأحكام خبرة معرفية قيمية، وهو لهذا مختلف عن مضمون الموضوع، الذي هو مادة متعينة لها القدرة على إثارة الخبرة المعرفية القيمة التي هي الحكم. بعبارة الموضوع، الذي هو مادة متعينة لها القدرة على إثارة الخبرة الموفية القيمة التي هي الحكم، بعبارة بين الحبرات، تمييزاً هو جوهر الحكم، وهو القيمة المضافة من قبل الناقد على النص، بقدر ملاءمتها عقلياً، أو خبرياً للنص.

معنى هذا كله أن الحكم ثمرة لمعرفة العمل، وأن النموذج المعرفي نتيجة للخبرة، ينشأ عنها، وليست نشأ عنها، وليست نشأ عنها، وليست ننشأ عنها، وليست نشأ عنها، خبرات، وليست غاذج كاملة للمعرفة، لأن غذجة المعرفة تنشأ، بعد ذلك، عن الخبرة بالمعينات.

وفي ضوء هذه الأفكار كلها نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد العملي»، ونستطيع كذلك أن نفهم مصطلح «تحليل العمل» الذي آثره ريتشاردز وجعله عنوان الفصل السادس عشر، (1) من كتاب «مبادئ النقد الأدبي». ذلك أن التحليل عملية معروفة من عمليات البحث التجريبي تهدف إلى اكتشاف المكونات، وتهدف من وراء المكونات إلى اكتشاف التركيب، الذي هو، في ذاته، النموذج المعرفي الأخير المنظم للمفردات التحليلية، وللعملية المعرفية كلها. وإضافة كلمة «العمل» فهو «عملي» «التحليل» في مصطلح «تحليل العمل» توضح جانباً من المراد بقولهم «النقد العملي»، فهو «عملي» لأنه معرفة تحليلية بالعمل تضع أيدينا، آخر الأمر، على تركيبه.

نقرل: في ضوء هذه الأفكار كلها نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد العملي». وفي ضوئها كذلك نستطيع أن نفهم مصطلح «النقد التطبيقي»، ولكن عن طريق التناقض. ذلك ان النقد التطبيقي

Applied Criticism ، ولا النقد العملي Practical Criticism ، مصطلحان متناقضان، مهما يكن بينهما من تشابه، مرده إلى ارتباط المصطلح الأول بالعمل الإجرائي، وارتباط المصطلح الشاني بالمستوى نفسه من العمل. ووجه التناقض ماثل في أن النقد العملي تتجه فيه الحركة الذهنية صعوداً من والعمل - أو لنقل النص - إلى النموذج المعرفي النظني النظري، أو، بعبارة أخرى، تتجه فيه الحركة من العمل إلى النظرية، ما لم تقف عند حدود العمل، منكرة على نفسها إقرار نظرية حاسمة من وتتجه الحركة في النقدية التطبيق، أو من النظرية إلى العمل، أو من النموذج المعرفي من التصور الذهني الذي تتبناه الذات الباحثة، إلى موضوع الموفة النقدية، أو من النموذج المعرفي المختار إلى المادة النصية التي سوف يتلبسها النموذج.

وليس أدل على صحة هذا التحليل الذي يفترض في التقد التطبيقي حركة من النظر إلى العمل من مثات الكتب، والبحوث الجامعية، التي طالعناها ووجدنا فصولها قد انقسمت إلى بابين كبيرين: الأول خاص بالنظرية، والآخر خاص بالتطبيق، على الترتيب.

هذه الثنائية التراتبية الكامنة في مصطلح التطبيق غير مشترطة في مصطلح النقد العملي، وقولنا
«غير مشترطة» معناه أنها محكنة الوجود في النقد العملي؛ ذلك أن النقد العملي مصطلح مرتبط ،
بطبيعته، بالفلسفة التجريبية التي قد تجعل النموذج المعرفي النظري، المسمى باسم القانون، أو
القاعدة ، أو النظرية، أو التعميم، غايته الإجراءات التجريبية العملية، فتنطري ، حينئذ، على
الثنائية التراتبية عينها ، ولكن التراتب فيها مقلوب مغاير لما يفترضه مصطلح النقد التطبيقي، إذ
تقدم العمل على النظر. وقد تجعل التجريبية، كذلك، المعرفة العملية غايتها، لا تستقصي من وراثها
غوذجاً نظرياً تعممه على الأعمال المختلفة، مكتفية باكتشاف النموذج المعرفي الكامن في العمل
نفسه، مثلما حاولت النظريات البنائية، في بعض صورها، أن تفعل. وحينئذ يخلو مصطلح النقد
العملي من الثنائية التراتبية كلها، لذا قلنا إن الثنائية التراتبية وغير مشترطة».

أما النقد التطبيقي فإنه لا يتصل اتصالاً حتمياً، أو ضرورياً، بفلسفة تجريبية أو غير تجريبية، وإن تكن الحركة الذهنية فيه أقرب إلى الحركة المعرفة في الفكر المثالي، لأنها تنطلق من الذات إلى الموضوع، من النظرية إلى العمل، من المفهوم إلى المعرفة، من المتعالي إلى الحسي والأدوي، ولا نستطيع ، في الوقت نفسه، أن نقطع بانتساب مصطلع النقد التطبيقي إلى الفلسفات المثالية، لأن كلمة «التطبيقي» ليست بالضرورة من هذا السبيل.

وإذا نظرنا في القواميس الانجليزية نلتمس كلمة عملي Practical فلسوف نجدها صفة تشير إلى ما يتعلق بالمارسة practice ، وقد تميزت من النظرية ، بعنى أنها مستقلة عنها، قد تؤدي إليها، وقد لا تؤدي إلى شيء سوى غايات الممارسة نفسها.

وأشهر استخدام لمصطلح «التطبيقي» applied هو الاستخدام المعروف في قولنا «الفنون التطبيقية» Applied Arts، ومعلوم أن الفنون التطبيقية ضرب من الفنون يختص بالوسائل النفعية، ويستهدف إخراجها إخراجاً فنياً جمالياً، مثلما يحدث في النسيج الذي يضع له الفنان تصميماً فنياً يستفيد فيه من صيحات الفن المتنوعة، ليصير النسج قماشاً، وثياباً جميلة، مثلما يحدث في إعداد الأطباق، والإعلانات، وما شابه.

والفنون التطبيقية ، على هذا النحو، جسر واصل بين النظريات الفنية المعتمدة، والانتاج العملي النفعي، فكأني بالفنان يطبق النظرية الفنية على المنتج الاستهلاكي.

وهذا التقابل الملموس بين النظري والعملي كامن في كلمة applied، وفي استعمالاتها اللغوية التي تدور حول وضع شيء بإزاء شيء آخر to put one thing to another، وهذا ما يتولد عنه العني تدور حول وضع شيء بإزاء شيء آخر المتعملة المختلفة للكلمة، وهو، أيضاً، ما يتصل بمعنى «التطبيق» من وجود نموذج نظري يطبق على نص ما، ويتصل بالموازاة الذهنية التراتبية بين النظرية والإجراء، وفي اللغة العربية، نمجد ابن منظور يقول: «الطبق غطاء كل شيء، والجمع أطباق، وقد أطبقه وطبقه فانطبق وتطبق: غطاه وجعله مطبقاً» (٥٠).

والتغطية التي يدور حولها المعنى توحي بالشمول؛ فالمفترض، اذن، أن النموذج المعرفي النظري، الذي يطبق على النص؛ يغطي النص؛ فهو شامل لمحتوياته، ومحتور لأبعاضه، ومن المعانى التي غجدها لكلمة apply في المعاجم الانجليزية معنى «ينكب على»، o fix the mind on وهو معنى " يرحي بثنائية العقل والشيء، التي تجد في معنى «التغطية» السابق عوناً على الايحاء بالثنائية نفسها، من جهة أن العقل، وهو يتأمل ويحرك الأعضاء نحو الأشياء لاستعمالها، يغطي الشيء إدراكاً.

كل المعاني، إذن، تدور حول ثنائية النظرية والعمل. «التطبيقي» ، بهذا المعنى، ينطوي على وهم، أو على نوع من الدور. ذلك أن التطبيقي يفترض اسبقية النظري، ولكن تكرّن النظري، في ما قبل، ليس بعزل عن معرقة الجزئيات، ما لم نتمسك بالتصور الأفلاطوني القديم الذي يقضي بأن الكليات أمثلة عليا مستقلة في عالم المثل، ولها وجود يسبق وجود الأشياء، ويطبيعة الحال لا سبيل إلى استعادة التصور الأفلاطوني القديم، على النحو نفسه الذي كان عليه، في تاريخنا المعاصر، بعد مد طويل من الفكر المعني بتحليل الوجود على هو عليه، بغير افتراض لوجود آخر سابق، غير الوجود الإلهي عند القلائن بهد فإذا كانت الكليات النظرية، والنماذج المعرفية، مستقاة من الخبرة العملية بالعالم، فإن هذا هو الوجه في وصف «التطبيقي» بالدور، من جهة أن النظري يتولد عن العملي، وأن العملي يخضع ، ثانية، للنظري، وهو، كذلك، الوجه في وصفه «بالوهم»؛ ذلك أن «التطبيق» يوهم بتكون أولي للنظري بمعزل عن التطبيقي، ثم يعد بحلول النظري في العمل وتجسده فيه، والواقع أن النظرية ضرب إدراكي يتشكل عملياً أثناء الخبرة بالمدرك، ويتعلل ، جشطلتياً، في ضوء معطبات المدرك. إننا، في واقم الأمر، أمام عملية تفاعلية لها بنيتها، ولكنها مرنة، مفتوحة، دائبة الحركة.

التطبيتي والنصى

يعتقد كثير من الناس أن النقد الحديث قد انطلق من قاعدة كبرى هي التركيز على النص، والتركيز عليه وحده. وهذا صحيح، وإن لم يكن صحيحاً بإطلاق؛ فلقد شغل النقد الحديث بأمور كثيرة مهمة، ولم تكن النصوص في فرادتها موضوع اهتمامه الأكبر، بل أن أدوات اكتشاف فرادة النص في تقديري أقل الهموم الحاحاً على الناقد الحديث والمعاصر. ويظل الظن بأن التركيز على النص هو الشعار الأكبر، والوصية الأولى، والدرس الأهم، في النقد الحديث، ظناً معقرلاً مقبولاً.

ولقد ربط كثير من الناس - ربطاً متواتراً - بين آنبثاق فكرة التركيز على النص، وانتشار النزعة النصية، من جهة أخرى؛ فلقد وكان العالم النصية، من جهة أخرى؛ فلقد وكان العالم الرأسمالي يغري باللبيرالية السياسية التي لم تنفصل عن الدعوة الفكرية إلى تحرير الأعمال الفنية، سواء في تأكيد حضورها المحايث الذي ينطوي على المفارقة، أو الدعوة إلى القراء المدققة والدراسة الماخلية للنصوص المكتفية بنفسها.. و 13، و يعمق هذا الربط النزعة النصية، ويعممها، ويعطي لوصفها بأنها طابع عام للنقد الحديث والمعاصر مصداقية ورسوخاً.

واوضح من ينسب اليهم الدعوة إلى التركيز على النص هم أصحاب مقولة الشعرية، أو الأدبية، الذين يؤمنون بأن موضوع علم الادب هو دراسة أدبية الأدب، أو شعرية، مشيرين «... إلى «الأدبية» بوصفها المجال النوعي المتميز للعلم الصوري الذي لا يهتم بالنصوص الأدبية المفردة وإغا بالخطاب الأدبي المجرد، من حيث هو المبدأ المولد لعدد غير محدود من النصوص. هكذا، أصبحت الشعرية العلم الكلي للبنية العامة (الأدبية) التي ليست حاصل جمع الطواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإغا العلم الكلي النبية العامة (الأدبية) التي ليست حاصل جمع الطواهر التجريبية للأعمال الأدبية، وإغا النسق الكلي الذي يتجاوز هذه الأعمال ويحتويها. وليس معنى ذلك أن الشعرية لا تهتم بها لأعمال الادبية على مجلى خدوس فريدة غير قابلة للتكرار، ولكنها تهتم بها من حيث هي مجال للنسق الكلي، أو مظاهر للقوانين المحايثة، غير قابلة للتكرار، ولكنها تهتم بها من حيث هي مجال للنسق الكلي، أو مظاهر للقوانين المحايثة، التي ينطوي عليها كل عمل أدبي، وذلك في صلته النوعية بغيره من الأعمال التي تتولد مثله عن القانون الكلي أو نسق البنية (الأدبية) الشاملة ("").

ربهذه الصياغة يتحدد الموقف الخاص بالشعرية من النص، بوصفه موقفاً نصياً، لكنه يقوم، في جوهره، على اكتشاف القانون الكلي، والنسق الشامل، من وراء النصوص.

ولم يتجاوز البنائيون كثيراً حدود هذا الموقف فلقد كان «... النقد البنائي يصر على مبدأ (أدبية الأدب) طبقاً لنظرية الانبثاق، ودراسة الأعمال في نفسها، وعزلها عن خالقها بقطع حبل السرة الذي كان يربطها به من جانب، وإغفال السياق الاجتماعي والتاريخي من جانب آخر ي^(۱۸). من ثم يتيسر لنا أن نفهم المراد بالنصية في سياق يتجه فيه البحث إلى استجلاء قوانين عبر نصية، أو فوق نصية. وألمراد آليات للتحليل لا تتجه إلى استكشاف صورة المؤلف منعكسة على مرآة النص، أو صورة المجتمع، أو التاريخ، مرتسمة عليه، وبالانقطاع عن الاستجابة للآليات القدية يكتسب والنص» –

بوصفه مفهوماً عاماً يتجسد في نصوص فرادى - أهمية كبيرة، تحول النص المفرد إلى جسر يقود إلى قوانين أعم، أو إلى علم غير فردي وأعلى، هو علم النص. ومن الواضح أن المعالجة، إلى الآن، ليست تطبيقية ، ولكنها تجريبية، تنطلق من النص إلى القانون، انطلاقاً نعده صورة من صور البحث التجريبي العملي، يخالف صورة أخرى محكنة تطلب معرفة النص في ذاته، ولا تصعد منه إلى القانون، وهي صورة محكنة سوف تتأسس بوضوح حين ننشئ علم «الفروق الفردية» بين النصوص القانون، وهي موضوح العلم إدراك فرادة النص، وقيزه، بوصفه حالة من حالات الإختلات، وليس التوسل إلى أفق متعال من القوانين الكلية.

لقد احتل أصحاب النقد الجديد مكاناً مهماً في الدعوة إلى التركيز على النص، لأنهم مارسوا هذا الضرب من التركيز، ولأنهم جعلوا من المقولات البارزة في كتاباتهم مقولة «القراءة الفاحصة» Close Reading ، المركزة على النص وحده ومن أهم النصوص النقدية التي دونها النقاد الجدد مقال «عقيدتي» My Credo، الذي نشره كلينث بروكس في «كينيون ريفيو» في شتاء ١٩٥١م، وجعل اوله مجموعة من المقررات التي تمثل عقيدته النقدية، منها: «... النقد الادبي وصف وتقييم لموضوعه – ... الاهتمام الأول للنقد اهتمام بمشكلة الوحدة – نوع الكل الذي يشكله العمل الأدبي، أو يخفق في يناء هذا الكل» (١٩

وتكاد كلمة «وصف» تكون مقتاحاً أكبر لأبراب النقد الحديث، بوصفها تحولاً عن المنهج التاريخي القديم، إلى التحليل الوصفي، وبعبارات ياكبسون المشهورة، فهي تحول عن المستوى الرأسي الدياكروني، إلى المستوى الأفقي السينكروني، مجاراة لمن يعربون الكلمات. والتحول عن التاريخ إلى الوصف هو التحول كذلك إلى التركيز على النص، فهو موضوع الوصف، وهو مراد بروكس من كلمة الموضوع بعد الوصف. وما يريده بروكس من العناية الوصفية بالنص يتمثل في المبدأ الثاني من مبادئ عقيدته الوصف. وما يريده بروكس من العناية الوصفية بالنص يتمثل في المبدأ الثاني من مبادئ عقيدته التقدية الذي يجعل أول اهتمامات النقد، وأعلاها، الاهتمام بالوحدة العضوية، ودراسة ما ينشأ بين أجزاء النص من علاقات، تتضافر معا فيها حتى تصنع كلاً شاملاً يمثل وحدة النص، ويستحق به النص أن يسمى نصاً، وهذا كله ظاهر الدلالة على التحديق المستمر في تضاعيف النص، وإزاحة ما عداه عن الاهتمام.

ولكن ما عداه لا يزاح تماماً. ففي أعماق النص أشياء أعلى.

نشر جون كرو رانسوم Jhon Crowe Ransom مقالة «الشعر: التحليل الشكلي» في «كينيون ريفيو»، في صيف ١٩٤٧م، وقال فيه: «السبب الشكلي الوحيد الذي نهتم بأن نقدره هو ما نستطيع معه أن نستدعي هدفا إنسانياً ثابتاً ما، والسبب النهائي الوحيد الذي يحقق أي خير هو ما يمكن أن يدرك نفسه في الحقيقة الشكلية المناهمة عجد نزعة إنسانية باطنة في التحليل النصي، أو نجد نزوعاً إلى الصعود من النص إلى حقيقة ثابتة، أو إلى هدف إنساني ثابت، فوق النص، وكامن في المحقيقة المحكلية المناهمة، ويقترب من التطبيقية، لأنه يصدر

عن تصور مسبق لهدف إنساني ثابت يلتمس في النصوص، ولكنه لم يبلغ حد أن يشكل غوذجاً معرفياً مكتملاً يفرضه على النص قبل أن يدلف إليه. إننا نلمس بين عبارات رانسوم وبروكس من ناحية، وعبارات ريتشاردز من ناحية أخرى، تشابهاً

قوياً، ونزعة نصية واحدة. وقد نذكر الآن تجربة ريتشاردز السابق ذكرها في الاستعانة بالقراء، فنلتفت عرضاً إلى نظريات القراءة التي كانت دعماً ضغماً للنزعة النصية الحديثة. وما حاوله ريتشاردز حاول مثله بعض الباحثين الاسلوبيين الألمان، فقد أجروا تجارب واختبارات على مجموعة من القراء، طالبين منهم أن يبروزا بالتخطيط الجمل أو الكلمات التي يرون لها أهمية أسلوبية خاصة، أو تلك التي تلفت نظرهم بصفة عامة، لاتخاذها أساساً للتحليل، والتمييز عندئذ بين درجات متغاوتة من التأثير الأسلوبي طبقاً للنسبة المثوية التي أبرزت وحدته الاسلوبية أو خططتها. (١١١) وعند ريفاتير محاولة أخرى مشابهة أنتجت عنده ما يسمى باسم «فوذج القارئ» ، أو «القارئ النموذجي». والفكرة أنه يجيز ، لأجل رصد الوقائع الأسلوبية في نص ما لكاتب ما ، الاعتماد على قراء لهم وعي متميز باللغة والنصوص وسياقاتها، ويسميهم «المبلغين» - هؤلاء يقدمون للباحث ردود أفعالهم تجاه المواضع الأسلوبية المثيرة لهم، إقبالاً أو نفوراً، وهي ، بطبيعية الحال، محملة بحمولة كبيرة من أحكام القيمة، لا يسلم بها الباحث، ولا يمحوها ، بل تساعده على إدراك الواقعة الأسلوبية. وبعد أن يحصى الباحث ما ائتلف له من وقائع أسلوبية في النص، يشرع في تحليلها. وريفاتير معروف في تحليلاته بالرصد الدقيق لظواهر التضاد البنيوي. (١٣١ وبشيء من التأمل نكتشف أن هذه المحاولات المثيرة تستخدم القارئ تجريبياً وإجرائياً، ولا تعطيه صدارة، أو مركزية، بل هو وسيلة للوصول إلى النص، ثم أن النص نفسه وسيلة للوصول إلى الانتظام البنائي والأسلوبي بقرانينه الأعلى. والذين يتابعون النقد المعاصر يعرفون جيداً أن تطورات النزعة النصية لم تقف عند هذا الحد البنائي، و«أهم ما حدث في مجال الشعرية هو الانتقال خلال العقدين الأخيرين من المواقع البنيوية إلى نطاق شعرية النص والتداولية الادبية ١٢٥، ودعمت الانتقالات الجديدة النزعة النصية نفسها لكي يستمر الناقد المعاصر محدقاً في النص وحده، وبدرجة متزايدة. وليس من شك في أن مصطلح «النقد التطبيقي» يواكب هذه النزعة النصية، ويؤكد الحرص على المضي في إثرها، والاستجابة لها. ولكنه، في الوقت نفسه، يروغ منها.

«النقد التطبيقي» مصطلح محايد لا يدل على تبن لأية نظرية من النظريات النصية المختلفة، هو حياد غير مفيد، لا هو بالأخذ ، ولا هو بالترك. والتبأس والنقد التطبيقي» – في استعمالاتنا الشائعة - بالتحليل النصي، مع غيبة نظرية نصية، ليس إلا ضرباً من عجز المصطلح عن أن ينضج عملية معرفية فعالة.

التطبيقي والقرائي

وكذلك يلتبس - في استعمالاتنا الشائعة - مصطلح «النقد التطبيقي» بما يسمى باسم «القراءة و، حتى يضع بعض الكتاب إحدى الكلمتين محل الأخرى، على استواء ببنهما. ونريد الآن أن نوضع ما بينهما من تباعد. في مقال لهانز روبرت ياوس، نشر العام ١٩٦٩م تحت عنوان «التغير في نموذج الثقافة الأدبية»، ألم ياوس بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية، وانتهى إلى أن بدايات «ثورة» في الدراسات الادبية المعاصرة قد تهيأت. وقد نظر ياوس إلى البحوث الأدبية، مستعبرا فكرتي «النموذج» و «الثورة العلمية» من كتابات توماس . س. كون ، بوصفها إنجازاً شبيها باجراءات العلوم التطبيعية. (١٤)

ولقد ميزياوس، في بحثه، بين أربعة غاذج للثورات العلمية: الأول هو النموذج الانساني الكلاسيكي، والثاني هو النموذج الوضعي، والثالث هو النموذج الشكلاني الجمالي، والرابع - وهو أحدثها، بخاصة وقت كتابة ياوس لبحثه - هو النموذج الماثل في نظريات التلقي (١٠٥)

ويعد النموذج الجديد تحولاً كبيراً في مركز التحليل؛ فبعد أن كان المحلل يتجه إلى النص ليركز عليه، أصبح الاتجاه منصباً على بيان فعالية القارئ في تشكيل النص، في غيبة المؤلف. ولكن هذا التحول ليس يعني أن النص قد غاب، فالقارئ لا ينشط بمعزل عن نص يستشبره، وعارس عليه فعالياته – من ثم أصبحت نظريات التلقي معنية بعلاقة النص بالقارئ، وأصبحت ، كذلك غطأ جديداً من النظريات النقدية النصية التي لا يزال التركيز فيها منصباً على النص، وإن يكن التركيز فيها منصباً على النص، وإن يكن التركيز في نظرية التلقي ينصب على النص من زاوية رئيسة واحدة، هي زاوية تفاعل القارئ معه. ولم يكن ياوس الرائد الأوحد لها؛ فإلى جواره ارتفعت قامة فولفجانج إيزر.

اهتم إيزر بصفة مبدئية بالنص المفرد، وبكيفية ارتباط القراء. ومع أنه لا يستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية فقد جعلها ملحقة بالمسائل النصية الأكثر تفصيلاً، أو مدمجة فيها (۱۱) ورفض ايزر التفسير التقليدي الذي حاول أن يستخرج من النص المعني المخبأ فيه، وذهب إلى أن المعنى نتيجة للتفاعل بين النص والقارئ، فهو أثر يمكن عارسته، وليس موضوعاً يمكن تحديده. (۱۱) وطرح ايزز، في هذا الصدد، مفهوم القارئ الضمني، الذي هو، عنده، حالة نصية، وعملية إنتاج للمعنى، على السواء، وهو عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية التراءة. (۱۱) وما يصوره إيزر يعود إلى مفهوم قديم مهم في نظريات التلقي ذات الطبيعة الطاهراتية فلسفياً، والمراد مفهوم الدائرة التأويلية Permeneutic Circle ويفسر هانز – جورج جدامر التأويلية كالمة كانت قد أصبحت عامية تماماً في القرن الثامن عشر، ولكنها اختفت من بعد، عملياً، مائة عام. وقد كانت غالباً – وعلى نحو أصيل – كلمة من كلمات لغة الحياة اليومية، حتى أنها قد تضاف إلى شخص ما قد نصفه بانه أسلوب من الفهم لإنسان، شخص يعرف كيف يرتبط بكائن إنساني آخر ويدرك ما هو صامت، وغير معبر عنه بوضوح في شخص عنه بوضوح في

الآخر "\"، جادامر يفهم التأويلية بوصفها قدرة الإنسان على فهم الأشياء فهما شاملاً يدرك ما خفي فيها وما ظهر، يدركها في شمولها، وهذا الضرب من الفهم يتطلب حواراً بين المدرك وما يدركه، فهو يتلقى معطيات ادراكية من الموضوع، ينسقها في ذهنه مكوناً بنية إدراكية ما - كما يقول أصحاب نظرية المشطلت -، وهو يعدل البنية الإدراكية كلما عرضها على المدرك ولم تنطبق على معطيات جديدة فيه، حتى ينتهي التفاعل بين المدرك والموضوع الذي يتبادلان فيه المعطا، ، يعطي الأول ملامح، ويعطي الثاني تراكيب، بهدف استيفاء صورة حقيقة المدرك في الإدراك، فتضطر الصورة النشأة إلى استكمال المعطيات بإضافة ما لم يعط، بإضافة ما هو صامت، ضمني، متوار في موضوع الادراك - ويصنع هذا كله دائرة تأويلية لما يولده من علاقة تبادلية دائرية بين الذات والموضوع، القارئ والنص. ماذا زيد من هذا كله دائرة تأويلية لما يولده من علاقة تبادلية دائرية بين الذات والموضوع، القارئ والنص.

نريد أن ينكشف لنا عوار جديد في مصطلع النقد التطبيقي. القراءة ليست تطبيقاً لشيء. لا غاذج محددة تطبيقاً لشيء، لا غاذج محددة تطبق. القراءة النسبية القراءة من القراءة من الشمول. ولكن صحيح ان التطبيق يعني التغطية، وهو معنى فيه من الشمول ما في القراءة من الشمول. ولكن القراءة تطبق على نص إذا القراءة تطلق على نص إذا وحدت.

التطبيق والمطبئ والمطبق عليه

ناقشنا في ما سبق كله مصطلح «التطبيق» ، وذهبنا إلى أنه يكتنفه العوار من جهات: ١- فهر يفترض وجوداً مسبقاً لنظرية غير مؤسسة، وتحتمل اللاتطابق مع النص،

 وهر بافتراض النظرية يخالط النص، مفترضاً تفطيته، ولا سبيل إلى ذلك ما دام العمل تطبيقاً وليس إصفاءً لصوت النص، ومتابعة لعلاماته،

٣- وهر بافتراض النصية يفترض أنه قراءة ، ولا سبيل إلى أن يكون قراءة؛ لأن التطبيق ينفي النشاط التفاعلي، ويؤسس لنموذج قهري تفرض فيه الذات فرذجها المعرفي على النص. ونستطيع ان نجم هذا كله في إشكالية كبرى تسري في الجهات الثلاث، تلك هي الأحكام المسبقة، والنماذج المعرفية المسبقة التي تسيطر على الذات، وتحاول الذات أن تسيطر بها على الموضوع، فتتحول عملية التفاعل إلى فعل قهري مزدوج؛ فالذات مقهورة لنموذجها المعرفي الذي يقيد حربتها وانطلاقها وغوها، والموضوع مقهور للذات التي تصير له قاهراً.

وأشهر غاذج الإعاقة للتفاعل الخلاق الامتلاء بحكم مسبق يجعل اللات تقبل النص أو ترفضه من قبل أن تطلع عليه. ونعرف أمثلة أخرى كانت الإعاقة فيها راجعة إلى إختلاف النص عن النموذج المعرفي، الذي تحمله الذات و «تطبقه» على ما يعرض لها من نصوص - وكلنا يذكر موقف عباس محمود العقاد من الشعر الحر، وإحالته شعر صلاح عبد الصبور إلى لجنة النثر بالمجلس الأعلى لرعابة الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، بدلاً من لجنة الشعر. فنموذج العقاد المعرفي الذي يحمله للشعر لا يتسع لنص عبد الصبور، لذا أخرجه من نطاق الشعر كليث، وصنفه نشراً. وما أشد الخطأ الذي نقع فيه حين نحاكم العقاد لندين موقفه أخلاقياً، إننا يجب أن نقدر صعوبات النماذج المعرفية الكامنة في الأذهان - إن ظهور نص جديدة تقنياته، مبتكر منحاه، مبتدع غطه، يعني مخالفة النموذج المعرفي السائد مخالفة تستوجب الإصطدام بالنص، وإنكاره، والطعن عليه، من كل جهة، فتغيير النماذج المعرفية أمر شديد الصعوبة.

وليست إشكاليات قراءة النصوص بقتصرة على إشكالية التطبيق السابقة وحدها ، بل إن الذات المطبقة لها إشكالياتها ، والنص المطبق عليه له إشكالياته بالشل – أما المطبق فقد يكون إعداده بناقصاً ، فمحصوله الغفري ضعيف ، ومعارفه العامة ضئيلة ، ومثابرته منقطعة ، فيحول نقص الإعداد بينه وبين القراءة الفعالة . وقد يكون المطبق مطارداً بصور شخصية من أزمان حياته ، أو من خبراته التي تخصه ، فتتسلل إليه أثناء القراءة ، وتسقط نفساع على النص المقروء ، فيرى في بعض اجزائه شخصية يكرهها ، أو شخصية يجبها ، فيكره النص أو يعبه لا لشيء يقوم في النص، وإغا لأشياء تقوم في انص، وإغا لأشياء ألى حد كبير، حواراً بين الصور؛ فالذات تختزن في ذاكرتها حشداً غير قليل من الصور ، والنص يطرح عليها صوره في مقابل صورها ، فإذا اجتهدت في أن ترى صور النص ، وتضمها إلى مخزون صورها، عاداً اجتهدت في أن ترى صور النص ، وتضمها إلى مخزون صورها ، وتلمها في النص، ولا ترى سواها ، نجت من أن تسقط ذاتها على النص إسقاطاً بشوه صورة النص، ويجعله يبدو على وجه بعيد عما به من صور حقة . ولكي تستطيع الذات أن ترى صور النص صافية ، وأن تضمها إلى خبراتها ، يلزمها أن تتفاعل مع صور النص، وأن تشارك في إنتاجها قرائياً.

وفي مقابل إشكاليات الذات لا يخلو النص المطبق عليه من إشكاليات ؛ فهو قد يكون غير معقق؛ فبعض أجزائه مبتورة، وألفاظه غير مفسرة، ونصوصه المضعنة فيه غير منسوبة إلى أصوالها، الله آخر مظاهر نقص التحقيق، وما قد تبلغه من تصحيف أو تحريف، وكلها قد تشجع على انحراف القارئ عن النص. وقد تبدو صعوبات اللغة المهجورة قليلة الأهمية بالقياس إلى صعوبات اللوعي الأخرى، ولكن لدينا مثالاً دالاً على خطورة صعوبات اللغة، وأثرها الذي يبلغ بالذات أسوأ مدى. والمثال المقصود هو صاحب طه حسين الذي ذكره، على سبيل التخيل، في المقال الأول، من المجلد ولأول، من من المجلد الأول، من حديث الأربعاء، وهو المقال الذي نشره بجريدة الجهاد بتاريخ ٣٠ يناير سنة ١٩٣٥، وتحت عنوان « أثناء قراءة الشعر القديم» وكان صاحب طه حسين ثائراً شديد الثورة على الشعر العربي القديم، لاختلاف الزمن الذي يعيش فيه عن الزمن القديم الذي يصوره الشعر، ولما سببته الحضارة الحديثة من مباعدة بين المحدثين والقدماء باختلاف أسائيب الحياة والتفكير والذوق والمزاج، ولسبب غير ذينك السببين من اختلاف الزمن واختلاف الحضارة، هو عسر اللغة، فالألفاظ ضخمة مستغلقة، غير ذينك السببين من اختلاف الزمن واختلاف الحضارة، هو عسر اللغة، فالألفاظ ضخمة مستغلقة،

وسؤال المعاجم مشقة كامدة، فأل به الأمر إلى كراهة الشعر القديم أعظم الكراهة. وطفق طه حسين يهدئ روعه، ويرد حججه، مؤكداً أن الأدب القديم أساس ثقافتنا، مقرم لشخصيتنا، محقق لقوميتنا، عاصم لنا من الفناء في الأجنبي، معين لنا على أن نعرف أنفسنا، وليس التجديد في إماتة القديم، وإنما التجديد في إحباء القديم، وأخذ ما يصلح منه للبقاء، أما صعوبة اللغة فهي عنده حافز إلى القراءة؛ لأن الصعوبة تنشط للبحث في المعاجم والشروح "".

وسنضرب مثالاً ثانياً. ذلك هو الباقلاتي (= أبو بكر محمد بن الطيب بن محمد بن جعفر بن القاسم، المتوفى سنة ٢٠ ٤هـ)، في كتابه وإعجاز القرآن». فلقد أخذته الحمية للقرآن، واستولت عليه الرغبة في إثبات إعجاز القرآن وتغوقه على سائر ما يقول البشر ويكتبون، فظن السبيل المؤدية إلى ما يريد هي الطعن على الشعر، وتسخيف القول، وإثبات الركاكة عليه، وتشويه الجمال الماثل فيه، وليست تلك بالسبيل. يوضح الباقلاتي خطته في نص طويل قائلاً: «وإذا كانت الفصاحة في قول الشعر أو لم تكن، وبينًا أن نظم القرآن يزيد في فصاحته على كل نظم، ويتقدم في بلاغته على كل قول؛ بما يتضع به الأمر اتضاح الشمس، ويتبين به بيان الصبح - وقفت على جلية هذا الشأن

.

إذا أردنا تحقيق ما ضمناه لك، فمن سبيلنا أن نعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، وصحة نظمها، وجودة بلاغتها، ورشاقة معانيها، وإجماعهم على إبداع صاحبهم فيها، مع كونه من الموصوفين بالتقدم في الصناعة، والمعروفين بالحذق في البراعة، فنقفك على مواضع خللها، وعلى تفاوت نظمها، وعلى اختلاف فصولها، وعلى كثرة فضولها، وعلى شدة تعسفها، وبعض تكلفها، وما تجمع من كلام رفيع، يقرن بينه وبين كلام وضيع، وبين لفظ سوقي، يقرن بلفظ ملوكي، وغير ذلك من الوجوه التي يجيء تفصيلها، ونبين ترتيبها وتنزيلها ».(17)

قي القسم الأول يقرر الحكم قبل العمل، يشير أولاً إلى اختلاف الناس في الحكم للشعر يتنفون بلاغة على بلاغة النثر، فبعضهم يحكم للشعر، وبعضهم يحكم للنثر، وأغلبهم يؤثرون الشعر وبعدون بلاغة العرب مقترتة به في مقامها الأعلى. ولكن ذلك لا يعنيه كثيراً، وليس من شأنه أن يحقق فيه القول، وأن يقطع برأي يحسم الخلاف - وإنما يعنيه أن يجاريهم فيما يزعمون حتى يثبت عليهم الحجة التي تقرر ما يريد. وما يريد هو أن نظم القرآن أعلى مرتبة من كل نظم آخر. هذا هو الحكم السبق الذي يتحول عند الباقلاتي إلى مسلمة، وإلى أساس يبني فوقه عمله كله. يطبيعة الحال لسنا الآن ننفي إعجاز القرآن، على أي وجه، ولسنا ننفي عن القرآن البلاغة المرتفعة إلى أعلى مقامات البلاغة. وإنما نريد أن نلاحظ كيف كان الباقلاتي غوذجاً للنقد التطبيقي، بكل ما فيه من شمالات البلاغة. وإنما نريد أن نلاحظ كيف كان الباقلاتي غوذجاً للنقد التطبيقي، بكل ما فيه من إشكاليات كثيرة تعوق صاحبها عن قراءة النص. وفي أول الفقرة الثانية كلمة قوية الدلالة على الانطلاق من حكم مسبق هي قوله «ما ضمناه لك»؛ فالحكم المسبق قول مضمون، موثوق فيه، لا يراج، وهذا ينطل منه إلى النقد التطبيقي الذي يأتي مصداقاً له مسلماً به.

أما العمل التطبيقي فهو يحدد في أنه سوف:

١- يعمد إلى قصيدة متفق على كبر محلها، ٢- ثم يعمد إلى بيان مواضع خللها، وكانت القصيدة المتفق على كبر محلها التي عمد إليها الباقلاتي هي معلقة امرئ القيس من السبع الطوال المشهورات المجمع على تقديهن على سائر قصائد العرب. حدد الباقلاتي شرط الاختيار تحديداً ينل على أنه يعمل من داخل النموذج المرفي التراتبي المتداول بين العرب القدامى. ولكن هدفه أن يرفع على أنه يعمل من داخل النموذج المرفي البلاغيين كلها. ثم حدد استراتيجية التحليل التطبيقي إنها تلمس العيوب والمطاعن. وبهذا صار العمل التطبيقي عند الباقلاتي تقدياً غير جمالي. لم يعد العمل التطبيقي عند الباقلاتي تقدياً غير جمالي. لم يعد العطل التطبيقي عند البيتين الشهيرين:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل فتوضع فالقراة لم يعف رسمها لما نسجتها من جنوب وشمأل

يعلق الباقلاتي فيشير إلى رأى من يتعصبون لامرئ القيس، فهم يعجبهم أنه وقف واستوقف، ويكي واستبكي، وذكر العهد والمنزل والحبيب، وتوجع واستوجع، في بيت واحد. ويرى الباقلاني أن إشارته إلى رأيهم تدل على علمه بمواضع المحاسن والصناعة إنّ وجدَّت، فهي ، إذن، تؤدي وظيفة احتجاجية، هدفها تحطيم الحجج المستخدمة لإثبات جمال القصيدة. وأول خلل ينص عليه الباقلاني في البيتين أنه استبكى معه الخليّ، وإنما يصح طلب الإسعاد في البكاء، فأما أن يبكي على حبيبً صديقه، وعشيق رفيقه، فأمر محال. وعند الباقلاتي أن الأماكن الخمسة التي ذكرها امرو القيس في البيتين، وهي «الدخول»، و «حومل»، و «توضح»، و «المقراط»، و «سقط اللوي»، لا تفيد، وقد كان يكفي الشاعر أن يذكر بعضها. ويرد على الأصمعي في رأيد أن «لم يعفُ رسمها » تجعل الرسم سبباً للحزَّن كلما شاهدناه، في حين يرى الباقلاتي أن الشَّاعَّر إذا كان صادق الود زاده عفاء الرسوم جدة عهد، وشدة وجد. فضلاً عن أن الشاعر في البيت الثالث وصف الرسم بأنه دارس فناقض نفسه. وقوله «لما نسجتها » ~ عند الباقلاني - تعسف قادته إليه ضرورة الشعر، وكان ينبغي أن يقول «لما نسجها » لأن الأولى تذكير ما، أولى من تأنيثها على تقدير أنها الربح. وقريب منه قوله «لم يعف رسمها »، فالأولى «رسمه» لأنه ذكر المنزل، فإن أراد البقاع المذكورة فقد أخل، لأنه إنما بريد صفة منزل الجبيب. (٢٢) وبالنظر إلى حجج الباقلاتي ندرك على القور أنه يلتمس المعايب، ولا يرى شيئاً من المحامد، ويعول كل التعويل على منطقية الجملة، وهو تعويل متصل بالنزعة النقدية الحجاجية التي تهيمن على خطابه. مرد هذه النزعة إلى انتماء كتابه كله إلى علم الكلام، وهو مدخلنا إلى إدراك الطابع الأيديولوجي الذي يطبع كلامه، ويطبع علم الكلام كله، بوصفه علماً للاهوت تصطرع فيه المذاهب التي يريد كل منها حيازة قبول الجماهير، وقبول الدولة، لمذهبه.

وما أسهل أن يجاب عن اعتراضات الباقلاني بكلمات قلائل. فالاستبكاء متصل بما يشعر به رفيقا الشاعر من فقد يملأ الحياة حولهما ، بل بما يشعر الناس كلهم من شيوع للفقد، مما يجعل حزن الشاعر ليس حزناً خاصاً، بل جديراً بأن يتصدر النص، قادراً على اجتذاب أسماع الناس، ومحيتهم لقصيدة تعلق بقلوبهم، ولماذا لا نشعر بأن في ذكر أسماء الأماكن التي يمر بها الشاعر نوعاً من قسس المكان، والتوثق منه، والإحساس بأن ماله كله إلى زوال، وإن لم يكن لم يزل بعد، فلم يعف وحده، فالأماكن، خلاقاً لنزل الحبيب الدارس؟. من ثم لا حجة في الزعم بأن المراد رسم منزل الحبيب وحده، فالرسوم علامات الأماكن، ولكن الأماكن كلها نهب للزوال، وأيدي الرياح تقبل عليها من المهنوب والشمال تغطيها بنسيج متماسك من الرمال، كأنها ثياب نسجتها الرياح، وألقت بها على الأرض؛ هي ثياب الفقد – يستطيع الباقلاتي أن يقبل ما ينكره، لولا انطلاقه من حكم مسبق، واتباعه استراتيجية للنقض والتماس العبوب. ولا نعرف لماذا يفترض أن إعجاز القرآن لا يستحقق بغير النمي على بلاغة البشر؟ – لماذا لا يفترض أن بلاغة القرآن تزداد وضوحاً وازدهاء كلما ازدادت بغير النمي على بلاغة القرآن وقراء تها؟ لقد أدرك هذا المعنى عبد القاهر الجرجاني من بعد، فكانت دلائل الإعجاز عنده متصلة بدلائل الروعة في يلاغة البشر. فالقرآن لم يأت لبيذ القول الركيك الذي تنفتح فيه الثغرات من كل جهة من جهات أنيول، ولا شرف في هذا النوع من التقوق على أصحاب الركة. وإنما الشرف في أن القرآن متميز ولكن هذا كله مرده إلى النزعة التطبيقية الموجهة بحكم مسبق.

خاقة

حاولت فيما سبق أن أراجع مصطلح النقد فعرضته على مادة معرفية من بدائل مهمة، ضمت ثلاثة بدائل: النقد العطبيةي. بدائل: النقد العطبيةي وجدتها ثلاثتها أفضل من مصطلح النقد التطبيقي. فالبدائل الأخرى تستند إلى أسس نظرية معروفة، في حين يقف مصطلح النقد التطبيقي مفترضاً نظرية يطبقها ولا يعرفها. وهو يخضع النص لحاجات الأدوات المعرفية التي يطبقها فلا يصغي إصغاءً كافياً لصوت النص، ولا يقرأ، بحرية علاماته. وهو بافتراض التطبيق لتكوين نظري ما على نص لا يمك الحصائص التفاعلية التي تتبح للنص أن يعدل النموذج، ويتوافق مع القارىء، وينتجان معاً البنية والدلالة.

لقد بدا لي أن مصطلح النقد التطبيقي يشيع شيوعاً خطراً، يحتاج إلى مراجعة؛ لأنه شيوع يفترض نظرية للتطبيق، في وقت يشيع فيه أيضاً التبرم بالنظرية. إنه مصطلح يدعم الالتباس دعماً قرياً. وهو، من بعد، يتعلق بإشكاليات حادة تعترض عملية التطبيق من جهة، والذات المطبقة من جهة، والنات المطبقة من جهة، والنص المطبق عليه من جهة أخرى. فمن جهة عملية التطبيق يتمثل الاختلاق بين المطبق - بوصفه النظرية أو المفهوماتية التي تطبق - والمطبق عليه - بوصفه النص - معضلة كبرى. فالأحكام المسبقة، والنماذج المعرفية المسبقة، والنماذج المعرفية المسبقة، يكن أن تحول بين الذات القائمة على التطبيق ومعرفة النص

معرفة صادقة فتنكره، وتغلق السبيل أمام الوصول إليه على نفسها. هذا ما مثلنا له بموقف العقاد من الشعر الحر بوصفه اختلافاً في النموذج المعرفي، ويموقف الباقلاتي من قصيدة امرىء القيس بوصفه إعاقة منشؤها الصدور عن حكم مسبق.

أما الذات القائمة على التطبيق فإنها مخزن من الصور الشخصية قد تكون ناقصة، أو لا تفي بالحاجات التفاعلية التي يتطلبها النص، ويحيل إليها، فتمارس إسقاطاً، أو نكوصاً، أو ضرباً من ضروب تداخل صور الذات وصور النص الذي تتشوش معه صور النص. وأما النص الطبق عليه فقد يكون محروماً من الإعداد الصحيح، أو مكتوباً على نحو ضئيل الحظ من الوظائف التواصلية، فيساعد على اتقطاع التواصل مع القارى،. وتنبع هذه الإشكاليات من عرض «النقد التطبيقي» على نظرية القراءة، وملاحظة صراعات القراءة في ضوء مفهوم التفاعل.

ولكن كيف يمكن إصلاح مفهوم النقد التطبيقي؟.

عكن إصلاح النقد التطبيقي بأن يكف عن أن يكون تطبيقياً، فيصبح، في مقام البحث العلمي، إجراءات عملية، وعمليات تجريبية، ويصبح في مقام النقد العام الموجه إلى جمهور القراء، قراءة فعالة حرة خلاقة، تصفى إلى صوت النص، وتتواصل مع علاماته.

إننا في مسيس الحاجة إلى القراءة الخلاقة، كل يوم...

الهوامش: ـــ

- 1 I. A. Richards, Practical Criticism, Routledge Paper backs, 1929.
- 2 I. A. Richards, Principles of literary Criticism, Routledge and Kegan Paul, 1967, P.87.
- 3 John Dewey, Art as experience, A wideview/Perigee Book, New York, Third Impression, 1980, P.P. 309 - 310.
- 4 Richards, opcit, P.P. 87- 102.
- ٥ . ابن منظور ، لسان العرب ، طبع دار المعارف ، ٢٦٣٦/٤ مادة طبق.
- ٦. د. جابر عصفور: نظريات معاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ـ ١٩٩٨م، ص ص٨٨ . ٨٨.
 - ٧ ـ المصدر تقسم ص٢٢٠.
 - ٨ ـ د . صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، القاهرة، الأنجلو المصرية، ١٩٨٠، ص٣٣٢.
- 9 Cleanth Brooks, My Credo, in, Twentieth Century Literary Criticism, selected essays, by Marie Kamel Dawood, Ph.D. Cairo, the Anglo - Egyption Book shop, 1986, P.160.
 - ١٠ ـ المصدر تقسه ، ص١٣٨.
 - ١١ . د. صلاح فضل: علم الأسلوب: مبادئه واجرا اته، بيروت . دار الآقاق الجديدة، ط١ . ١٩٨٥ م ـ ص٢٣٧.

- ١٢ ـ أنظر تفصيل ذلك في المصدر السابق، ص١٨٧ ـ ١٩٠.
- ١٣ . ٥. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت، عالم المعرفة، ع١٦٤. ١٩٩٢م، ص٦٩.
- 12. رويرت هولب: نظرية التلقي ـ ترجمة: د. عز الدين اسماعيل، المملكة العربية السعودية، جدة ـالنادي الأدبي يجدة، ط. ١٩٩٤. ص. ص. ٣٩ ـ . ٤٠
 - ١٥ _ أنظر تفصيل ذلك في الصدر السابق ص ص ٤٠ ـ ٤١.
 - ١٦ . المصدر تفسه ص ٢٠١.
 - ١٧ . المصدر تقسه ص ٢٠٢.
 - ١٨ . المحدر نفسه ص ٢٠٤.
- 19 Hans George Gadamer, The Relerance of the Beautiful and other essays, edited by Robert Bernasconi, translated by Nicholas Walker, Cambridge University Press, 1989, P.141.
 - . ٢ . أنظر المقال تامأ في: طه حسين: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط١١، ص ص ٩ ـ ١٧.
 - ٢١ ـ الباللاتي: إعجاز القرآن، تحقيق: السيد أحمد صفر، دار المعارف ـ ط٥ ـ ١٩٩٥، ص١٥٦.
 - ٢٢ . المصدر تتسدس ص ١٦٠ . ١٩٢.

أضواء غلى المصطلح النقدي العربي

عبد الکریم درویش

في كتابه «المرايا المحدّبة: من البنيوية إلى التفكيك»، يذهب الدكتور «عبد العزيز حمودة» إلى أنَّ المُصطلحات النقدية المعاصرة التي أفرزتها الحداثة الغربية وما بعدها، في تجلياتها المتعددة في المدارس النقدية الحديثة من نقد جديد وبنيوية وتفكيك ومن مدرستي التخاطب والاتصال، تثير أزمة عند متلقى وقراء الحداثة الغربية ذاتها، ويضرب مثالاً على ذلك تعليق أستاذ الشعر والنقد «جودسون» على بحث «جاك دريدا» في مؤتمر جون هوبكنز /١٩٦٦/ - وقد اعتبر في حينه «مانفستو» التفكيكية - الذي جاء فيه: «إن بحث دريدا يقنع القراء بأنهم لا يعرفون لغتهم، وأكثر من ذلك، فكرهم. يجب أن تتم دراسة للغات النقد قبل أن يصبح لأي شيء نقوله حول الأدب معني» (١). وإذا كانت هناك أزمة مصطلح نقدي بهذه الخطورة بالنسبة للمتلقى الغربي أو الأميركي من داخل الإطار المعرفي والمزاج الثقافي، الكذين أفرزا هذا الفكر وتلك المذاهب النقدية. فلا بد أن أزمَّة المصطلح النقدي بالنسبة للمتلقى العربي من خارج ذلك الإطار المعرفي والمزاج الثقافي تصبح أزمة مركبة وأكثر حدة وخطورة. فالمصطلح النقدي الذي لا يشير إلى دلالات معرفية محددة، بل يحدث ارباكا وارتجاجاً داخل الواقع الثقافي الذي ارتبط به، حريّ بأن يحدث فوضى واضطراباً في الدلالات المعرفية عندنا، نحن العرب أصحاب الأطر الثقافية والقيم المعرفية المغايرة والمختلفة قاماً. فحينما ننقل، نحن الحداثيون العرب، المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية، فإنه يفرغ من دلالاته ومضامينه ويفقد القدرة على أن يحدد معنى. وإذا نقلناه بضفيرته الفلسفية وجدائله المعرفية أدى إلى الفوضى والإهتزاز، يقول د. عبد العزيز حمودة: «إذ أن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحياناً، مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف، وأصبح نشاطنا الفكرى في البنيوية والتفكيك ضرباً من العبث أو درساً في الفوضى الثقافية، وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا الثقافي». (")

وإذا كنا نتفق وصاحب هذا الكتاب القيّم والثريّ بشروحاته وانتقاداته الذكية، والغني بالتقاط المفارقات الساخرة اللماحة، إلا أننا سنركز على الذين هم على الضفة الأخرى من نقده، الذين نحن الآن مقبلون على قراءتهم، بمعنى أولئك الباحثين الذين اجتهدوا بعد عنا . بحث واستقصاء تاريخيين وبأمانة علمية، فكان لهم أجران لا أجر واحد. فالحديث بالإطلاق والتعميم يضعنا أمام لوحة سوداوية متشائمة ومشهد ثقافي عربي بائس وضحل، مما يُبخس هؤلاء حقهم بعد أن أثبتوا قدرتهم في نحت المصطلح النقدي وتبيئته بما يتلام وواقعنا العربي. فقد تم لديهم عزل المصطلح النقدي الذي استخدموه عن دلالاته المعرفية والثقافية، وقت تنقيته من شوائب وبراثن واقعه الغربي ليصيح قالباً كانطياً فارغاً، يتم ملؤه ومن ثم توظيفه بما ينسجم ويتناغم والواقع العربي المختلف فعلاً. ولكن، قبل أن نستعرض أبحاثهم سنقوم بتعريف المصطلح النقدي.

ما هو المصطلح ؟

يقصد بالمصطلح كلمة أو مجموعة من الكلمات، تتجاوز دلالتها اللفظية والمجمية إلى تأطير تصورات فكرية وتسميتها في إطار معين، يقوى على تشخيص وضبط المفاهيم التي تنتجها عارسة ما في لحظات معينة. والمصطلح، بهذا العني، هو الذي يستطيع الإمساك بالعناصر الموحدة للمفهوم، والتمكن من انتظامها في قالب لفظي يتلك قوة تجميعية وتكثيفية لا قد يبدو مشتتاً في التصور. وإذا كان للمصطلح مثل هذه القوة التكثيفية والتأطيرية، فإن الإشتغال بهذه الأداة، ولا شك، سيبرز مدى قوة إدراك المشتغل بها بخطورة الإستعمال الإعتباطي لها، لأن التحكم في المصطلح هو، في النهاية، تحكم في المعرفة المراد إيصالها ومدى القدرة على ضبط أنساق هذه المعرفة، والتمكُّن من إبراز الإنسجام القائم بين المنهج والمصطلح، أو على الأقل إبراز العلاقة الموجودة بينهما. ولا شك أن كل إخلال بهذه القدرات سوف يخل بالقصد المنهجي والمعرفي الذي يرمي إليه مستعمل المصطلح. ولهذا، فإن فعل المصطلح يشترط لتحققه أن يحافظ على العناصر المفهومية التي شكلته، وأن يتمكن من خلق تواصل متبادل بينه وبين اللغة التي ينتجها ويدفعها، وبينه وبين الموضوع الذي يريد معالجته. إنَّ المصطلح في حاجة إلى تبين ما يجر معه من الأفكار والمفاهيم، التي يكونها عبر تشكله، من حقول معرفية متباينة.

والمصطلح بهذا المعنى لغة واصفة ذات جوهر، وليست دالة فقط. لغة ترسَّخ كل نشاط راغب في الاصطلاح المفهومي، على حد تعبير «غرياس». وهكذا نجد للمصطلحات أنساباً وانتماءات إلى الأصول الفلسفية أو التاريخية أو السيكولوجية أو اللسانية أو العلمية، كما يذهب «أميل بنفست». وقد نجد للمصطلح الواحد انتماءات متباينة تُثير التباسأ أثناء الإشتغال به. ولهذا لا بدّ من تحديد الوجهة التي نريدها من المصطلح، وخاصة إذا كان من المصطلحات الملتبسة مثل مصطلح «الواقعية». فلهذا المصطلح استعمالات متعددة، أحصاها وخلدون الشمعة وخلال بحثه في سجلات الواقعية بما بزيد عن خمسة وعشرين مصطلحاً(٢٧).

وسننظر في المصطلح إلى الطرق التي يشتغل بها في الخطاب، والكيفية التي يشغله بها منتج هذا الخطاب. وقد اعتمدنا هنا على بعض الأبحاث المنجزة في المفرب العربي، وهي الأبحاث الثلاثة:

١) بحث د. عبد الملك مرتاض، حول: في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ديسمبر ١٠)١٩١٨.

٢) بحث الأستاذ إدريس بلمليح، حول: الرؤية البيانية عند الجاحظ ١٩٨٤ (١٠٠).

 ٣) وبحث الأستاذ محمد الدغمومي، حول: النقد القصصي والروائي في المغرب من بداية الإستقلال إلى سنة ١٩٨٠.١١.

لقد أجمعت الأبحاث الثلاثة المنجزة على تقديم أداتها المصطلحية قبل الإشتغال بها، ما يدل هنا على أن خطاب نقد النقد كان على رعي بأهمية عرض المصطلح، سواء بتعريفه أو شرحه بغية استجلاء حمولته الفكرية والمفهومية، خاصة وأن أغلب المصطلحات التي شفلتها الأبحاث مستوحاة من حقول معرفية ذات مرجعية غربية، أو أنها تحمل لبساً في حاجة إلى توضيح أو شرح أولي أساسي، وعكن أن غُثلُ لذلك ببعض ما جاء في الأبحاث الثلاثة:

هكذا يعرف خطاب د. عبدالمك مرتاض مصطلحاته بالصورة التالية:

٩) الرواية، Roman: يتفق «مرتاض» مع ما ذهب إليه «ميشال زيرافا» من أن الرواية «عالم شديد التعقيد، متناهي التركيب، متداخل الأصول. إنها جنس سردي منشور، لأنها ابنة الملحمة، والشعر الفغائي، والأدب الشفوي ذي الطبيعة السردية» (ص٢٧). إن الروائي يختلف عن الراوي، فهو ينقل حديثاً مسروداً، تحت شكل أدبي فني جمالي يرتدي أردية لغوية تنهض على جملة من المشكلات السردية «كاللغة، والشخصيات، والزيمان، والحلث، والحدث، يربط بينها طائفة من التقنيات كالسرد، والرصف والحيكة والصراع» (ص٣٧). إن لغة هذا الجنس الحظي، والأدب السردي «هي مادته الأولى» (ص٣٩)، والحيال «هو الماء الكريم الذي يستمي هذه اللغة فتنمو وتربو، وتمرع وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال تم تشكيلها على نحو وتخصب. والتقنيات لا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال تم تشكيلها على نحو نقشها عناء البحث في أصل هذا اللغظ، ولا في أمر اشتقاقه وتطور مدلوله، شأن الموسوعات نفسها عناء البحث في أصل هذا اللغظ، ولا في أمر اشتقاقه وتطور مدلوله، شأن الموسوعات الاخرى.

Y) الشخصية، « Perssonnage »: «إن المصطلح الذي نستعمله نحن مقابلاً للمصطلح الغربي هو شخصية، وذلك على أساس أن المنطق الدلالي للغة العربية الشائعة بين الناس أن يكون «الشخص» هو الفرد المسجل في البلدية، والذي له حالة مدنية، والذي يولد فعلاً، ويوت حقاً. بينما إطلاق الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية، ... فارتأينا قحيضه، لدى الحديث عن الشخصية لا يخلو من عمومية المعنى في اللغة العربية، ... فارتأينا قحيضه، لدى الحديث عن

السرديات، للعنصر الأدبي الذي يطفر في العمل السردي ضمن عطاءات اللغة التي يغذوها الخيال للنهرض بالحدث، وللتكفل بدور الصراع داخل هذه اللعبة السردية العجيبة » (ص٨٥). إن مرتاض للنهرض بالحدث هذا المصطلح دون تمييز واضع بين الشخصية والشخص والبطل، أمثال (لويس عوض، شوقي ضيف، فاطمة الزهراء سعيد..) ملتقياً مع الناقد «رولان بارت» الذي يذهب إلى أن شخصيات الروائي هي كائنات من ورق، ليس إلاً.

٣) المناجاة، « Le monologue interieur »: «ما المناجاة؟ ولم أطلقنا هذا اللفظ العربي القخ على ما يشبع في الكتابات النقدية العربية المعاصرة تحت مصطلح «المونولوج الداخلي»، وهو مصطلح هجين دخيل جيء به من قول الفرنسيين على يد أديبهم الشهير (إدوار دي جران) » (ص٣١١). وإطالما أن «النجوا»» تعني في اللغة العربية وحديث النفس ونجواها »، كما يذهب الزمخشري في أساس البلاغة، فإن مرتاض يعرف المناجاة في كتابه وتحليل الخطاب السردي »، ويؤكد على هذا التعريف في «في نظرية الرواية» على أنها وخطاب مضمن داخل خطاب آخر يتسم حتماً بالسردية: الاوجازي، والثناني بزاني. ولكنهما يندمجان معاً اندماجاً تمامًا. لإضافة بعد حدثي، أو سردي، أو نسري، إلى الخطاب الروائي» (ص١٧١). ولتصبح المناجاة حديث الروح للروح، وحوار العقل مع العما، وبوح الذات لنفسها، في لغة حميمية دافئة تندس بين السارد والشخصيات الروائية، وتمثل السكنة وتبحث الطمأنينة والأمن الذاتي.

3) الحير، « Espace »: إن مرتاض يؤثر مصطلح «الحير» الثري على «الفضاء» الشجيح الذي يشيع في الكتابات الأدبية النقدية العربية المعاصرة: [إن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على يشيع في الكتابات الأدبية النقدية العربية المعاصرة: [إن مصطلح «الفضاء»، من منظورنا على الأقل، قاصر بالقياس إلى الحيز، الأن الفضاء من الضرورة أن يكون معناه جارياً في الخواء والقراغ، بينما الحير لدينا ينصرف استعماله إلى النتوه، والوزن، والثقل، والحجم، والشكل. على حين أن المكان زيد أن نقفه، في العمل الروائي، على مفهوم الحير الجغرافي وحده! (ص١٤١٨). وينتقد مرتاض تلك الترجمة الشائعة لكتاب «غاستون باشلار» به «جماليات المكان» كشكل من أشكال إلماءة ترجمة هذا المصطلح الشائع، فهي – برأيه – ترجمة غير سليمة يجب أن تصبح «جماليات المئة ترجمة مدة على المئة ترجمة المئة عرب المؤلمة ال

6) المهناة، « La fable »: قياساً على المأساة، والملهاة، والمشجاة، وهي مصطلحات غدت مألوفة في لفة النقد والميتانقد: [إن المصطلح الوارد في لفظ واحد كان يترجم بجملة مؤلفة من أربعة ألفاظ، كما في قول المترجمين «الحكاية على لسان الحيوانات» ترجمة لمصطلح « fable » الذي ترجمناه نحن تحت مصطلح المهناة] (ص ٣٢٠). وكان هذا المصطلح قد ترجم عن الناقد «رولان بارت» في مجلة «آفاق» ١٩٨٨ عند ٩-٩/ بـ «الحكاية على لسان الحيوانات».

هذه بعض غاذج من تقديم خطاب «مرتاض» للمصطلح. وهي تدل على مدى وعيه بأهمية تقديم المصطلح. غير أننا نلاحظ أن «مرتاض» لا يريد أن يتوقف طويلاً عند المصطلح، فتارة يقدم المصطلح بتعريف كامل، وتارة يقدم جزءً منه ويعيل على مصدره / (الشعرانية، لسانياتي) /، وأحياناً يختزل التعريف كما تبين النصوص الدالة على ذلك، بل إنه كان يعرق المصطلح أحياناً في الهامش (هامش رقم ٣٠ ص ٣٠٠)، أو يقدّم جزءً منه في المأتن ثم يكمله في الهامش. قد يفهم من هذا أن المصطلح عند الباحث لم يكن موضوعاً وإنما أداة فقط. وإذا كنا نرى أن للباحث سلطته التقديرية التي يتوقف بها عند المصطلح بصورة متعددة، إلا أنه بإمكاننا أن نتسا مل: متى يجب أن نقفز عليه ونختصره؟ إن لهذه المسألة يعرب أن نقف عند المصطلح لنقدمه ونوضحه، ومتى يجب أن نقفز عليه ونختصره؟ إن لهذه المسألة علاقة بالقارىء، وينرع المصطلح المقدم حسب قوة تداوله أو ضعف تداوله. كما أن لهذه المسألة علاقة بعدى شكن مستعمل المصطلح بالمصطلح والقصد المنهجي منه. ونستطيع أن نوجز هنا صبغ تقديم المصطلح عند «مرتاض» كما يلى:

 ١) صيغة التعريف الشامل، الذي يجمع قيه كل العناصر المكونة للمصطلح. ويظهر في هذه الصيغة أن الخطاب كان يدرك أهمية المصطلح المقدم ويبنى على إلحاح منهجى.

٢) صيغة التعريف الجزئي والإحالة على مصدره، أو الإحالة إلى الهامش من أجل إكمال التعريف بالمصطلع، أو تعريفه كلية في الهامش.

 ٣ صيغة لا يقدم فيها التعريف، وإغا يكتفي فيها بذكر المرجع الذي أخذ منه (غريماس، رولان بارت، ميشال زيرافا..).

لا شك أن الباحث له ما يبرّر أيضاً مثل هذا التعامل مع المسطلح بصيغ مختلفة: من ذلك، فهو يفترض قارئاً متخصصاً - غرذجياً - يسا هم معه في إنتاج خطابه، إلا أن في هذه الصيغ المختلفة يفترض تساؤلاً من صميم المصطلح، هو: هل كان «مرتاض» يقصد فعلاً إلى توضيح وتعريف أداته المصطلحية، أم أن المصطلح هنا كان ذريعة ووسيلة فقط؟ نظن أن «مرتاض» كان يتنازعه أمران أن يدقق أداته ويوضحها في المتن، أو يندفع في تحليله وانسياب كتابته، ويظهر أن «مرتاض» كان ينجر اللي التحليل والوصف لموضوعه. فكان المصطلح بعكر عليه هذه العملية التحليلية في الأساس في الوقت الذي كان يدرك أهمية المصطلح، ولهذا وجدناه يتردد في صيخ تقديم للمصطلح بين تلك الصيغ المذكورة، ولهذا كانت عمارسة التحليل والكتابة - أقوى من الانتصار للمصطلح. ومع ذلك فداخل هذا الانجذاب الذي يعبر عنه خطاب مرتاض، يكن أن نبحث عن أهمية تقديم المصطلح. ومن خصائص مراحل التأسيس دائماً هذا النوع من القلق الإيجابي في الكتابة وعدم الاستقرار الذي يسعى إلى خرق قواين الكتابة التقليدية.

ونجد بحث الاستاذ/ ادريس بلمليح/ يدرك بدوره أهمية المصطلح، فيقدم مصطلحه، كما د. عبد الملك مرتاض، قبل الاشتغال به. وللتعريف على صيغ تقديمه للمصطلح، غثل لذلك ببعض ما جاء في بحثه:

١) رؤية العالم: [إن أصل المصطلع غربي، استعمل لدى كتاب كثيرين في أوروبا، ولكن

الاستعمال المشمر الذي بععل منه وسيلة من وسائل البحث الموضوعية في مجال النقد الأدبي، برجع الى جورج لوكاتش (الذي استخدمه استخداماً علمياً في العديد من أعماله، ثم مضى به لوسيان غولدمان إلى الحد الأبعد من الاستعمال). والمصطلح يعني في دلالته عند هذين الناقدين رؤية العالم، أي تصوراً معيناً للانسان والطبيعة والوجود، يستطيع أن يحققه ويعبر عنه في أعماله مفكر أو أديب أو شاعر أو فيلسوف بمفرده، تبعاً لشروط شخصية واجتماعية تعود في التفسير الأخير الى اعتبار هذا الفرد عبقرية فذة، عرفها تاريخ أمة من الأمم، واعتبار رؤية العالم وعياً جماعياً عبرت عنه هذه العبقرية في شكل من الأشكال الفكرية أو الادبية] (ص١١).

ويوضح مصطلحه بصورة أوضح قائلا: [ولهذا، فإن رؤية العالم بنية، إنها كل متناسق منتظم، يتكون من عناصر مستقلة ومتكاملة في آن واحد، ومستقلة باعتبارها أجزاء ذات وظائف مختلفة داخل البنية، ومتكاملة باعتبار الوحدة التي تنتظم العناصر داخلها.

يجِب، أولاً، أن نبحث في الأعمال الأدبِية عن عناصر الرؤية المستقلة بعضها عن يعض استقلالاً ذاتياً، ثم أن نكشف، ثانياً، عن تكاملها، أي جماعها الذي لا تستطيع بدونه أن تكتسب قيمة ما بالنسبة للرؤية] (ص١٢ - ١٣).

٧) الهنية: يقول عاميل بنفنست ع: [هذا ما نعنيه مبدئياً بكلمة بنية: هي أغاط خاصة من علاقات تربط بين وحدات من مستوى معين، كل واحدة من نظام ما تعرف إذن بجماع العلاقات الذي تدعمه مع الوحدات الأخرى، والتقابلات التي تندرج تحتها. إنها كيان مترابط ومتقابل، كما قال سوسير! (ص١٣). وهذا التعريف نفسه تقريباً، نجده في قول »كلود ليفي ستراوس»: [تتسم البنية بطابع المنظومة، فهي تتألف من عناصر يستنبع تغير أحدها تغير العناصر الأخرى! (ص١٣).

٣) السيمياء: حاول الباحث أن يقدم مصطلح السيمياء كمبحث علمي جديد في الدراسات الادبية الغربية المعاصرة، وقد حاول أن يلتقط تكون هذا المصطلح، من خلال المفاهيم التي اعترته عبر تشكله من يهيرس» الى يسوسير» ثم يهيسنز» و يهريتو» و يمونان»، حتى يهارت». وفي هذا المحرض التاريخي المقتضب المركز لتطور هذا المصطلح؛ السيمياء، ينتهي إلى التمييز في داخله بين اتجاهين قائلاً؛ [ونستخلص تبعث لهذا أن السيمياء المعاصرة تسير في اتجاهين مختلفين؛ الأولى، يبحث في إطار العالمات، ويدحث في إطار الإشارات فيبين أنساقها وقوانينها، وهو سيمياء التواصلة. ويلخص بريتو ذلك قائلاً؛ [إن السيمياء ببحسب بيسنز – يجب أن تهتم بالوقائع المدركة والمرتبطة بأوضاع شعورية، أنتجت عمداً كي تعمل على معرفة أوضاع الشعور هاته. وكي يعلم الشاهد غايتها: سينحصر موضوعها، إذن، في الوقائع التي ندعوها اشارات على عكس بارت الذي يوسع مجال الدراسة، ليشمل كل الوقائع المدالة، مدرجاً التي تبعاً لهذا – وقائع كاللباس مثلاً، الذي يوسع مجال الدراسة، ليشمل كل الوقائع المدالج، أو بين التواصل والدلالة، يبرذ الكاتبان المذكوران أهميته بغلو، بين التواصل الحقيقي والمظهر العادي، أو بين التواصل والدلالة، يبرز الكاتبان المذكوران أهميته بغلو، بين التواصل الحقيقي والمظهر العادي، أو بين التواصل والدلالة،

يمكنه أن يزودنا أيضاً بمقتاح الفرق الذي يفصل بين المنحيين اللذين يمثلاتهما. إن كان التواصل هو الذي يكون موضوع السيمياء بالنسبة لبيسنز، وبالنسبة لبارت، فإن الدلالة هي التي تكون ذلك] (ص١١٨).

كما يقدم الباحث بلمليح بعض مصطلحات الجاحظ مثلما جاءت في كتاب هذا الأخير، ليبحث من خلال ذلك التقديم ما يجمعها والمصطلحات السيميائية المعاصرة. وهكذا قدم مصطلحات مثل:

- النصبة: (وهي الحالة الدالة من غير نطق، أي أنها إشارة صامتة ومعبرة عن مكنونها بمظهرها الحارجي الذي يفضي إلى باطنها، ويحث المتأمل على استكناهه واستبطانه، يقول [الجاحظ] »وأما النصبة فهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد» ص ١٧٠. كما يقدم مصطلحات للجاحظ مثل: الاشارة والعقد والخط واللفظ. وفعل الشيء نفسه في مصطلحات بلاغية كثيرة، بحثاً عن دلالتها المرحبة وعرضها أمام القارئ ليتبيّن ما تحمله هذه المصطلحات من دلالات تبرر المنهج المرصودة لخدمته.

وبالنظر إلى المصطلح، كما عرض في خطاب بلمليح، فإننا نجده قد اتخذ صيفاً مختلفة لتقديم، وتجمل هذه الصيغ في الصورة التالية:

 ١) تقديم المصطلع، كما جاء في أصوله الأولى، غربية أو عربية، من خلال عرض نصوص موثقة دالة على ذلك. وتعتمد هذه الصيغة انتقاء نص أو جملة من النصوص التي تعبر عن مفهرم المصطلح بشكل مركز. ويحيل الباحث هنا على المصدر الذي أخذ عنه المصطلح، كما يؤكد الخطاب على تبني الباحث للتعريف كله أو جزء منه من خلال التصريح بذلك، أو من خلال الإشتفال به في الخطاب.

٧) كل مصطلحات بلمليح جا مت مقدمة ومعروضة في المتن، بحيث لم يعتمد على الهامش إلا في الإشارة إلى المراجع والمصادر. ويعبر هذا عن مركزية اهتمام الباحث بمصطلحه، إذ هو بسعى جاهداً الى استيفا ، غرضه ضمن مركزية خطابه. بل إنه كان يورد تعريفات مختلفة لصطلح واحد، بحثاً عن الى استيفا ، غرضه لتي قد يجدها في مصطلحات الجاحظ. أي أن تعريف المصطلح كان محكوماً بالقصد المنهجى عند الباحث.

٣) أعتمد الباحث في تقديم مصطلحه أيضاً على استعراض مراحل تكون الصطلح، كما فعل في مصطلح السيمياء. ولعل هذه الصيغة من أهم الصيغ التي يمكن التركيز عليها في البحث العلمي الأدبي العربي المعاصر، لأن كشيراً من المصطلحات قد اكتسبت حمولتها الفكرية والمفهومية عبر تشكلها في الزمان والمكان والثقافة المغايرة لبعدنا التاريخي والحضاري. إن تقديم المصطلح تقدياً تكوينياً، يوقف الباحث والقارئ العربيين على تضاريس المصطلح ويجعلهما يدركان استيعابه في حقله العربي المعرفي، وما هي الإمكانيات التي يتيحها مساره التكويني ليشتغل بصورة طبيعية وإيجابية في خطابنا العربي - نقد النقد هنا مثلاً. وهنا لا بد من ملاحظة أن الباحث حينما يعتمد على هذه الطيقة في بعض مصطلحاته، لا بد أن يخلص إلى الجانب الذي يريد أن يشغل به المصطلح على هذه الطريقة في بعض مصطلحاته، لا بد أن يخلص إلى الجانب الذي يريد أن يشغل به المصطلح على

في خطاب نقد النقد العربي، حتى لا يبقى العرض التاريخي للمصطلح مجرّد استعراض للمعرفة دون ضبط الغاية المنهجية منها.

٤) حاول الباحث أن يقدم المصطلح الأجنبي والمصطلح العربي في الوقت نفسه (وهذا ما فعله د. عبد الملك مرتاض)، وقعل الجمع بين هذا التقديم راجع الى موضوع البحث أولاً، وإلى القصد المنهجي في البحث، فالمنهج يسعى إلى إثبات أو إثارة مدى صلاحية الإشتغال بالمصطلح الأجنبي في خطاب نقد النقد العربي القديم - خطاب الجاحظ، وإلى التنبيه إلى أن في مصطلحات الجاحظ المختلفة مؤشرات للبحث السيميائي واللسائي المعاصرين.

ولعل ما يفيد البحث الأدبي العربي المعاصر من تقديم للمصطلح، مثل تقديم بلمليح، هو الجانب المنهجي والمعرفي. منهجياً يؤكد البحث على أنه يكن أن نتعامل مع النص العربي القديم، من أجل استيعابه أكثر كلما ابتعدنا عنه. أي أن المناهج المعاصرة مثل: البنيرية التكرينية، والدرس السيعيائي واللساني، تتيح لنا امكانيات جديدة لفهم اللغة العربية القديمة، بمحمولها الإشاري والرمزي والأسطوري والبلاغي في علاقتها مع العالم الذي كانت تبنيه أو تتخيله، والقيم التي كانت حارسة أمينة لها. إن المنهج المنبع في البحث يفتح آفاقاً جديدة للنص العربي أكثر مما تفعل المناهج التقليدية. وبدن إدراك هذا المنصر الحداثي الذي تتيحه المثاقفة العلمية الواعية، لا يمكن للنص العربي – لغة وزماناً وإنساناً - أن يدخل باب الحداثة.

يكننا أن نقول عن بحث »الدغمومي» بأنه من الأبحاث التي تجعل من المصطلح موضوعاً وأداة في الوقت نفسه. فقد وصف اللغة الاصطلاحية وتطرق إلى أهمية المصطلح وخطورته، بل خصص قسماً من بحثه لذلك. كل هذا يدل أيضاً على وعي جاد بالمصطلح ودوره في تخصص الحطاب وخدمة المنهج. فهر يلجأ الى تقديم مصطلحات يتعريفها وشرحها باقتضاب تارة، وبإسهاب تارة أخرى. كما أنه يستعين بالهامش إذا ظهر له أن بعض المصطلحات بحاجة إلى توضيح أكثر. ومن ثم كانت عملية تقديم المصطلح عند الباحث تقرم على تقليب المصطلح على عدة أرجه ليتأكد من أنه قد أوضع مادته الاصطلاحية. وجاء بحثه بذلك بحثاً في المصطلح وبالمصطلح، وتنزعت مصطلحاته وكثرت بتعدد المناهج المتبعة في البحث. وسنقتصر على غاذج من تقديم للمصطلح كما جاءت في خطابه:

١) الخطاب: [غير أن مفهوم الخطاب يأتي ليحتوي مفهوم النص ويضعه في دائرة أوسع، فلا يعزله عن شروط تلقظه وتداوله في مجال حيوي نشيط، ومعنى ذلك أن استعمالنا لمفهومي الخطاب والنص لا يأتي، أو لا ينبغي أن يأتي، يعنى واحد، بل بفارق تصوري واضح. ويكن نتيجة لذلك توضيح مفهوم الخطاب بكونه تشكيلا (Formation)] ينتظم داخل نظامين (orders): نظام لساني ونظام دلالي - براغماتي (Semantico-Pragmatique).

ويكن شرح ذلك بأن "الملفوظ» النص نتيجة مباشرة لنظام لساني يعمل فيه نظام آخر يتحدد كمؤسسات «الأدب»، «المعرفة»، «النقد»، ونتيجة ذلك تولد أشكال من «الخطاب» وفق تفاعل النظامين عبر حضور تأثير جانب معين من تلك المؤسسات، يمتلك الخطاب خصوصيته، وكل ذلك يجري داخل شروط التواصل. إن الخطاب عند التحليل يتطلب معالجة مجموعة »أنظمة» تنشط في الخطاب وتحدد فاعليته إزاء نفسه وإزاء السياق (الظرفي) الذي يعمل فيه. ومن خلال ذلك يكتسب حضوره وفاعليته ومعناه]. إن كل طرف من هذه الأنظمة يعتاج الى شرح. أوأي شرح يتطلب بناء لفة واصفة تسمى كافة العناصر والعلاقات التي يقوم عليها كل نظام] (س٧-٨).

ويقول عن الخطاب ايضاً: [إن الخطاب بهذا المعنى - كما يتصوره غرياس - قصة لها بداية ولها نهاية، أي حركة بين حالة ابتدائية وحالة نهائية - يعبر الخطاب بينهما باستعمال قدراته، التي تبدو مجموعة أفعال تريد تحقيق المعرفة أو تصحيحها أو التساؤل عنها، ثما يكسب الخطاب «منطقاً» سردياً.

Y) الخطاب النقدي: [ويناء على ما سبق ، ترى أن العناصر الأساسية في تحديد الخطاب النقدي كمفهرم يمكن صباغتها على النحو التالي: إن النقد ليس سوى خطابات، لها خصوصية تابعة من اشتغال أفعال الخطاب على موضوع أدبي، ثما يكسب هذه الخطابات بعداً ما وراثياً أي كعمل باللغة على موضوع مجسم لغوياً، وهو بتلك الحصوصية، ومن خلالها يعمل داخل مجال الثقافة والمعرفة كفعالية مرتبطة بالسياق السوسيوثقافي. واختصاراً، نقتصر على هذا التحديد الموجز: إن النقد خطاب ما ورائي، يشتغل كعلاقة بحوضوع أدبي ويرتبط به بصورة ملائمة، عبر مجموعة من الآليات تخدم الموضوع، أو الأحكام المرتبطة بالموضوع ذاته، أو بجاله الحاص] (ص٨).

\(\text{Y}\) آلية الاحتجاج: [هذه الآلية التي تهدف الى جعل العلاقة بين الناقد والقارئ علاقة اقتاع وحوار، عادة ما تعتمد على جملة من الأفعال، مثل الاستدلال والتعليل، والاقتباس والاستشهاد والمقارنة والتمثيل والمتقسيم والبرمجة، حتى يحاصر المتلقي، فيحدث لديه الاقتناع أو يقبل الدخول في عملية تلقي الخطاب والمساهمة في انتاجه] (ص١٢).
\(
\text{a}
\)

\[
\text{a}
\]

\[
\text{a}
\]

\[
\text{a}
\]

\[
\text{c}
\]

\[
\text{c}
\]

\[
\text{a}
\]

\[
\text{a}
\]

\[
\text{c}
\]

\[
\text{d}
\text{d}
\]

\[
\text{d}

ويشرح هذا الصطلح أكثر في الهامش بقوله:

[نقصد بالحجاجية ما يذهب أليه عدد من الباحثين في مجال الخطاب الاقناعي، والذين يسمون مجموعة الآليات التي يهدف بها صاحب الخطاب الى التأثير في السامع أو القارئ، بالاقناع العقلي، والإمتاع العاطفي من أجل إحداث فعل من الأفعال وتحقيق المقصد من إنجاز الخطاب] (ص٢٧). كا الملفة الواصفة: يعرفها الباحث في الهامش قائلاً: (نقصد باللغة الواصفة مجموعة الألفاظ الاصطلاحية الحاملة لمفاهيم، تمكن الناقد من الحديث عن يموضوعه» والذي هو مظهر لفظي بدوره]. فهي إذن لغة (ليست فقط لفظ دالة، بل هي لغة ذات جوهر، إنها ترسخ كل نشاط راغب في الاصطلاح المفهومي] (هامش ٥، ص٢٠).

 السياق: يعرّفه في الهامش أيضاً: [نقصد بالسياق مجال التلفظ الثقافي والاجتماعي، والذي يشرحه »أوسفالد ديكرو» بالتفريق بين السياق والحوار، ويرى أن السياق هو مجموعة الظروف أو الوسط حيث يجري فعل التلفظ (سواء أكان مكتوباً أو منطوقاً).] وينبغي أن نفهم من هذا في الوسط حيث يجري فعل التلفظ (سواء أكان مكتوباً أو منطوقاً).] وينبغي أن نفهم من هذا في الوقت نفسه أن السياق يشمل المحيوة التي وقع فيه الفعرة التي يضعها كل واحد عن الآخر، [يها في ذلك الصورة التي يملكها لنفسه بالنظر الى ما يظنه الشخص الآخر». وأيضاً الأحداث التي سبقت فعل التلفظ، وبصفة خاصة العلاقات التي كانت بين المتكلمين، وخاصة تبادل الكلام الذي يندرج ضمن فعل التلفظ القائم] (هامش ٨، ص٢٠).

وعكن أن أنجد مثل هذا التقديم للمصطلح في الهامش، مثل الحوارية، عرضه في هامش ١١ من ص ٢١، وكذلك مصطلح: التنميط، قدمه في هامش ١٤ من ص ٢١. وقدم تعريفه للايديولوجيا في هامش ١٧ من ص ٣٣. ويمكن لعملية إحصائية ان تبرز كثافة المصطلع وتنوعه في خطاب الدغمومي، وليس بإمكاننا أن نحيط بها جميعها ، وما أوردناه فقط للدلالة على الصورة التي قدم بها مصطلحه. وبالنظر إلى الصيغ التي قدم بها مصطلحه، فإننا نجد أنه، بالاضافة الى اعتماد الصيغ التي وجدناها عند بلمليح، حاول أن يتقصّى العناصر المكونة للمصطلح. وخير مثال على ذلك، ما قدم به مصطلح »السياق الثقافي». فقد حاول تقسيمه الى عناصر متعددة، أملاً في أن يمسك بأجزائه الصغري المكونة له، شأن محلِّل الخطاب، الذي يبحث عن النظام المؤسس للمصطلح. ومن ثم جاء خطاب الباحث مبنياً على تفكيك المصطلح وتتبع أنسجته الدقيقة وبنياته الصغري. ومثل هذا التعامل في تقديم المصطلح يختص به خطاب الدغمومي عن الخطابات السابقة. ومرد ذلك في نظرنا إلى اعتبار المطلح موضوعاً في البحث نفسه، واعتماد منهج تحليل الخطاب الذي صاغه من عدة مناهج. ومن شأن هذا المنهج، الذي يسعى إلى وصف لغته ولغة الموضوع، أن يتابع المصطلح ويحلله تفكيكياً وتركيبياً، ليتمكن من مواصلة عملية تحليل خطابه في علاقة تقاطعية بين امتدادات المصطلح في ذاته، من حيث عناصره المكونة له، وحقله الذي أنتجه، وامتداداته في خطاب نقد النقد الذي يشتغل فيه. إن التعامل العمودي والخطي مع المصطلح في خطاب نقد النقد من شأنه أن يخلق وعياً بالمصطلح وباللغة الواصفة عامة، وخاصة في مرحلة تأسيس لغة نقدية واصفة تسعى إلى تأطير الخطاب النقدى، مقابل لغة سطحية لا تكلُّف نفسها عناء المثاقفة أولاً، ولا عناء الوعى بذاتها . إلا أنَّ ما نخافه على هذا النرع من التعامل مع المصطلح هو الإغراق في التفكيك والتفريغ الدقيقي، الذي قد لا يجدي في سياق المصطلح. ونظن أن خطاب الدغمومي قد أثار من جانبه مسألة إعادة النظر في لفتنا النقدية، كما يمرتاض ي، وقدّم لغة واصفة، من شأنها أن تصقل وتغتني في الأبحاث المستقبلية. أخيراً. يمكن أن نسجل بأن الأبحاث الثلاثة قد عبرت عن مدى وعيها بالمصطلح، حينما وقفت عنده بصورة متباينة، سواء بالتعريف بلغة الرجع الذي يرمى الى تحديد المعنى أو الفكرة أو المفهوم الذي يحمله المصطلح، أو بالشرح المسهب بلغة صاحب الخطاب، التي تقوم على الوصف والتأويل، أو التقديم عن طريق العرض التاريخي المركز للمصطلح، لتحديد المسار الذي قطع حتى استقر على صورة من الصور، أو بالتفكيك للمصطلح بحثاً عن الإمساك بكوناته الداخلية التي تنظمه وتشكله. كما أن الباحثين اعتمدوا على تقديهم للمصطلح في المتن والهامش، كذلك، لتدارك ما فات الباحث تقديمه في المتن. ثم هناك صيغة أخيرة – وهي قليلة – هي الإحالة على مرجع المصطلح دون بسط تعريفه.

إن ما يثيره مثل هذا التعامل العلمي مع المصطلح هو الغاية المنهجية والعلمية والعرفية. لا شك أن تقديم المصطلح هو من صعيم المثقافة، بحيث يدرك الباحث بأنه يقدم مصطلحاً جديداً، في الغالب، يتطلب تكوين قارئ جديد أيضاً، لتحصل الاستجابة بين الخطاب والمتلقي. والطرق التي اعتمدتها الأبحاث، في تنوعها وأهميتها، من شأنها أن تطرح علينا – لمن يريد تطويع المصطلح في خطاب النقد، وفي غير ذلك – مسؤولية وأهمية تقديم المصطلح من حقل أجنبي – غربي – الى حقل عربي. إذ كلما سعينا الى توضيح المصطلح وتبسيطه توضيحاً منهجياً مقصوداً، عير ذلك ، أولاً، عن وعي صاحب الخطاب مقدم المصطلح بالمادة التي يقدمها، وحقق ثانياً، ذلك التعاقد الضمني الموجود بينه وبين القارئ. وبذلك تتأصل تقاليد عملية رصينة، تكون لها نتائج عملية مقنعة تواجه كل من يتصدى لها. ثم أن التوقف عند المصطلح في دقائق مكوتاته وأصوله المرجعية، واستجلاء القصد منه الإزالة التباسه، أمرٌ ضروري وأساسي لحلق موسوعة جديدة في خطابنا، وفي تعاملنا مع المصطلح. إن الإذالة التي سارت فيها الأبحاث والقضايا التي أثارتها، من شأنها ان تخلق قارئاً عربياً يتمكن في النهاية من مواصلة عملية القراءة، من فهم وتفسير وتأويل، والمشاركة أخيراً في انتاج خطاب نقد.

دمشق

الهوامش:-----

(٢. ١) د. عبد العزيز حمودة: المزايا المحدية، من البنيوية الى التفكيك، سلسلة عالم الموقة، العدد ٢٣٢ . ١٩٩٨ ، ص٣٣ ، ص٣٦-٤ ٢ .

(٣) خلدون الشمعة: عالمنهج والمصطلح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٧٩، ص ٢٠١.

(3) د. عبد المالك مرتاض: وفي نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد و، سلسلة عالم المعرقة، العدد ٢٤٠ , ١٩٩٨.

(٥) أدريس بلمليح: والرؤية البيانية عند الجاحظ، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٨٤.

(٦) محمد الدغمومي: «النقد القصصي والروائي في المغرب من بداية الاستقلال إلى سنة ١٩٨٠" دار الثقافة، المغرب، ١٩٨٧.

نتممون بلاص. الااضر – الغائب في الثقافة الالاربج

حاوره وقئتم له: محمد حمزه غنايم

كتب شمعون بلأص في عام ١٩٦٤ الرواية اليهودية – العربية الأولى عن تجربة العيش في مخيمات المهاجرين من الدول العربية، مستخدماً اسماً شائعاً من تلك الأيام: «المتبراه»، أي مخيم القادمين الجُدد، عنواناً لها. وعلى رغم أن حياة المخيم في سنواته الأولى في البلاد لم تكن لتندم أكثر من ثلاث سنوات، إلا أنه ظل ناطقاً مركزياً باسمها حتى يومنا هذا. كانت السنوات العمد المستدة بين الإنتفاء الجماعي عن الوطن الأول وانتفاء الأنا الإبداعية عن تسبيعها العام، لكتابة الرواية الأولى عن تجربة العيش في المنفى المندد، كافية لكي تجعل بطله الرئيسي، في أول إنتاج أدبي يصدر بالعبرية في البلاد لكاتب يهودي مهاجر من العراق، ينطق بالكلمات التالية: «أحمل المعبراه معي حيشاً أذهب، وسأحملها مدة طويلة من الرمن، قد تطول للأبد».

مكذا كان أيضاً يطله، يوسف شابي، نائب مدير المدرسة الوحيدة في حي وهتكفا »، والمهاجر من العراق في عملية وعزرا وتحمياه »، الذي صار طالباً في الجامعة، ويكتب اطروحة جامعية عن «التعددية العراق في عملية وعزرا وتحمياه »، الذي صار طالباً في الجامعة، ويكتب اطروحة جامعية عن «التعددية الثقافية في إسرائيل». ومثله شععون بالأص، الذي وصل إلى البلاد قادما من العراق قبل ثمانية وأربعين عاماً، في إطار موجة الهجرة الهجرة الدول العربية إلى فلسطين، بعد النكبة بثلاثة أعوام. وعلى رغم انقضاء نصف قرن تقريباً على تلك الهجرة، التي تسنت له ولغيره من يهود العراق بفضل قانون إسقاط الجنسية عن البهود في عهد نوري السعيد، ما زال بلأص يراوح فوق نفس «الأرضية فالمتهنة» على حد تعبيره، التي حط فوقها منذ تلك الأيام، ولا يجد فيها حتى اليوم ضالته في سؤال الهوية الصعب: من أنا، ومن الآخر، ولماذا هذا الإنشطار بين وطنين ولغتين وهريتين، ومتى تصل

ازدواجية الأنا المبدع نهايتها، وكيف؟

يحمل بالآص هموم انشطار ثقافي ولغوي وإنساني، يحضر بقوة في شخصية هذا «اليهودي -العربي» الذي يطيل الوقوف في نفس المفترق الفاصل الذي وصله منذ خطا خطواته الأولى في هذا المكان، ولا يتوصل إلى الإجابات التي يبحث عنها منذ خمسين عاما، أيامّ كان يحلم بالسفر إلى باريس، لكنه بدلاً من ذلك وجد نفسه في «معبرة» المهاجرين اليهود في المجدل؛ مجدل الفلسطينيين من تلك الآيام،

خلّات رواية بلأص الأولى تجربة والمعبراه »، باعتبارها فصلاً رهيباً في حياة ونصف الإسرائيليين» من الطوائف الشرقية، ما زال يتلبّسهم حتى اليوم. منذ تملك الرواية، كتب بلأص عشرات النصوص الإبداعية والأبحاث الأدبية، وبضمنها عدد من الروايات، والمجموعات القصصية، والترجمات، فيها يتغير الأبطال وتتبدّل الحيل الروائية والأزمان. وبعد أن كانت تل أبيب مسرحاً لروايته الأولى، صار أبطاله يتنقلون بين اللد وباريس، والقاهرة والإسكندرية، بل إن بعضهم عاد إلى بغداد الثلاثينات. لكن عنصراً واحداً لا يتغير لدى بلأص: الفرية أو الإسكندرية، بل إن بعضهم عاد إلى بغداد الثلاثينات. لكن عنصراً واحداً لا يتغير لدى بلأص: الفرية أو الإسكندرية، والاستلاب». أبطاله أشخاص وحدانيون معزولون في أماكنهم، متمردون على مجتمعاتهم، ومختلفون. «بشر، ليسوا ككل البشر»، بلغة أحد النقاد العبرين. وعلى رغم الجذور الطائفية الراضحة لأبطاله، إلا أن قضيته الادبية ليست كذلك. فهو يبحث عن المختلف والبعيد، مضفياً، باشتغاله بهذه المواد الأدبية، شرعية على تأسيس النص الروائي يعدث عن المختلف والبعيد، ومشاكل الانسانية المعذبة. ومن بطله الأدبي، مواطن العالم كله، يعدو بلأص إلى كتابة البطل الدوسولو»، المعزول عن الناس، والمرفوض في محيطه الواسع، والذي يعاني من إذرواجية ثقافية، فهو، عملياً، «لاجيء» في الوطن.

«يعترف« بلأص، في حديث مُطول معه جرى في بيته بتل أبيب، أن شخصياته متأثرة بوضعيته المتمرزة داخل المجتمع الكبير، فهو الآخر يمك هويتين ثقافيتين: ترعرع عراقياً يتحدث العربية، ولكنه - بعد هجرته للبلاد - وقف وحيداً أمام إلحاح الإندماج في المجتمع الجديد، الذي أوصله لأن يتخذ، وحيداً ايضاً، قرار الانتفاء المتجدد إلى اللغة الأخرى، الجديدة: اللغة العبرية.

كتب بلأص مجموعة كبيرة من الروايات، جميعها بالعبرية، وترجم بنفسه بعض إنتاجه القصصي للعربية، وترجم بنفسه بعض إنتاجه القصصي للعربية، وعمل على نشره (له مجموعة قصصية مترجمة للعربية بعنوان «نذر الخريف»، صدرت في المانيا عام ١٩٩٣، ومجموعة أبحاث بعنوان «الأدب العربي والتحديث الفكري»، صدرت في ألمانيا في نفس السنة، عن الدار ذاتها، وترجم زكي درويش عن العبرية كتابه الموسوعي المتميز «الأدب العربي في ظل الحرب»، وصدر في شفاعمرو في العام ١٩٨٤).

يؤسس نص بلأص الإبداعي لونا أدبياً متميزاً في النسيج الثقافي العبري الواسع، يحمل حنينا كبيراً إلى وطنه الأول، العراق، متحركاً - بحكم كونه كذلك - داخل دوائر الإبداع الضيقة التي يبدع هو وزملاؤه من الكتاب اليهود - العرب داخلها، وإن كان الوحيد بينهم الذي يعترف بهذه الصفة، ويطرحها مفتاحاً لفهم نفوس أبطاله. وعلى رغم تجربته العربضة، التي بشترك فيها مع كتاب بارزين من أصل شرقي مثل سامي ميخاتيل وإسحاق غرمزانو غورن وآخرين، فقد ظلَّ إنتاجه الأدبي وظاهرة » فريدة، لا تنجع في مفادرة مكانها في الهامش الثقافي الضيق المخصص له ولأمثاله من الكتاب اليهود – العرب، وتبقى – في عرف المؤسسة الثقافية الرسمية – خارج دائرة المشروع الثقافي الصهيوني، وإن شهد تصدعات كبيرة على مرًّ السنين.

لكن بلأص ماض في مشروعه الثقافي، غير آبه بالقوالب الجاهزة في انتظار نصد الجديد. ويقول في حوار معه، انه، ونتيجة هذا الاختلاف القسري عن بقية الشركاء في المشروع الثقافي الصهيوني، والطابع اللعامة العبرية في البلاد، لا يتم قبوله بسهولة في وبلاط» الثقافة، انسجاماً مع عملية ومقاطعة عير مكتربة، يشترك فيها نقاد يهود بارزون، وباحثون معروفون في الأدب العبري. إنه ما زال بانتظار البحث الجاد في أدبه، وفي موقعه على خريطة الثقافة العامة في البلاد.

وإذا كان التغييب وحلا أدبياً » لمعضلة الشرق في الثقافة الإسرائيلية الراهنة، كما يؤديه النقد الأكادي بوجه خاص، فإن بلاص يبدو «بطلاً ثقافها » حاضراً يقرة فوق ساحة العمل الثقافي الراسعة، يجتذب إليه والنقاد الجدد »، القادمين من خارج المؤسسة الأكاديمية الرسمية في الأساس، وإن كان بعضهم تمرّك إلى إنتاجه من خلالها. بدا بلاص لهذه الفئة من النقاد (أبرزهم الناقد حتان حيفر) طليعياً في من الطريق أمام المثقف والأديب اليهودي الشرقي، نحو الانتماء إلى الثقافة العبرية الجديدة. وإذا كان موشيه شمير، الكاتب اليميني المعروف، أول من شق الطريق لظهور شخصية والصبار» في الأدب المبري المماصر، بدءاً بروايته وكان يمضي في الحقول»، فإن شمعون بلاً من ينظر باهتمام كبير إلى مشروعه الأولى و ويحيّل أنه الواحد والوحيد في ضوء تجاربه الإسرائيلية – في شق الطريق أمام اللون الشرقي في الأدب العبري، وترسيخه، لعله – كما يقول في هذا الحوار – يعثر على إجاباته الناقصة في الشرقي في الأدب العبري، وترسيخه، لعله – كما يقول في هذا الحوار – يعثر على إجاباته الناقصة في الأخر والهوية والإنتماء. وفيما يلي حوار مع بلاص أبرز شخصية وحاضرة – غائبة» في ثقافة الأخراء.

■ رغم انقضاء عشرات السنين على تواجدكم هنا ، لم يصل سوى القليل من إنتاجكم إلى القراء ، ويضمنهم القارى العربي الفلسطيني، ورعا غيره من العرب والأجانب، وذلك يصب في صالع هيمنة الانطباع العام بأن الثقافة العبرية المعاصرة ليست سوى أبراهام. ب. يهوشع وعاموس عوز من جهة ، وموشيه نسمير ورعا سميلانسكي يزهار وغيرهم من جهة أخرى. وفي ذلك يبدو أن الثقافة العبرية والمثقف العبري شريكان في تحييد اليهودي الشرقي عن مجمل الجدل السائد على أرضية الصراع ، كما يخلق هذا المجبري شريكان ألم تقافق العبرية والمثقف المجرية المتحربة التعربية التعربية المتحربة التعربية التعربية التعربية المتحربة التعربية التعربية التعربية تقدمك فوق كليراً في الحوار الفقافي الدائر هنا . لعلنا نبدأ بهذه النقطة . هل توافق على التعربفات التي تقدمك فوق هذه الأرضية اكيف تعرف نفسك؟

■ دائماً تأتيني مثل هذه الأسئلة من الجانب العربي بالذات، وعلى ذلك أجيب دائماً: أنا يهودي -

- عربي. وفي هذه النقطة هوجمت مراراً من الجمهور الإسرائيلي، الذي يقبل مني كل الإجابات إلا إجابتي أنا، الحقيقية والصادقة، التي تعكس حضوري الأصيل فوق هذا الساحة الملتهبة.
- كماذا تصر على هذا التعريف؟ كيف تفسر رد الفعل السلبي من الجسهور البهودي، الذي يبدو بمعظمه اشكتازياً في هذا السياق، تجاه رغبتك بأن تتولى أنت وضع هذا التعريف؟
- ■■ نظرت الحركة الصهيونية ذات الأصل الأشكنازي الأوروبي إلى الشرق نظرة استعلاء، وعندها، فإن البهودي الشرقي والشرق بشكل عامة يتميزان بالتخلف. ومن جهة أخرى، ما زال الشرق العربي في مواجهة وصراع مع إسرائيل والحركة الصهيونية، لذلك عندما تقول ويهودي»، تضع النقيض الآخر للمعادلة، أي: العربي، وهي معادلة رائجة أشكنازيا - دائما يكون هناك عربي ضد البهودي لديها. وهو عدو على الدوام. هنا تجمع الصهيونية بين تناقضين، جعلها تعامل البهود الشرقيين الذين قدموا إلى إسرائيل ضمن معادلة مشروطة: أن تنتزع الثقافة العربية عنهم بفظاطة أولاً، وأن تجردهم من جذورهم العميقة في ثقافة الشرق، ثانياً.
- لبسَّ سراً أنكم تعرِّضتم لمحاولات شطب ذاكرتكم الشرقية التي سبقت وصولهم إلى البلاد ، وأن تاريخكم في عُرف الصهيونية الأشكنازية ببدأ بعد العام ٤٨ ، أو في العام ٥ ، عام الهجرة اليهودية من العراق، وهي تقول لكم باستمرار: لا تاريخ لكم قبل وصولكم إلى هذه البلاد . بالمقابل، نجد أن «ذاكرة النازية » لم تُشطب، بل ترسّخت بالقدر الذي طولبت فيه ذاكرة اليهودي الشرقي بالشطب.
- عانى يهود الشرق من الاستلاب في الهوية والهوية الثقافية منذ اللحظة الأولى لوصولهم إلى البلاد. وفي ضوء ما وصمهم به المجتمع الاشكنازي الكبير من تخلف، تطورت لديهم ردود فعل عكسية، واصبحت غاية حياتهم هنا الإندماج والتحول إلى جزء من المجتمع الإسرائيلي، غير التخلي عن أو إخفاء هويتهم الشرقية. حصل ذلك كل الوقت. قبل عشر سنوات كتبت في إصال هذا الرضع بعد أكثر من أربعين عاماً، ويُذهلني، أنني أتوصل إلى نفس الاستنتاجات اليوم: وهي أن زعماء الصهيونية اعتبروا أن هوية اليهودي الشرقي سبب يحول دون اندماجه في المجتمع الجديد، تمسياً مع عقلية الطبقة الحاكمة ونظرتها المسبقة تجاه الشرق. كانت هذه الهوية بالنسبة لليهودي العراقي أساساً شاهداً على تخلفه الحضاري، بل شاهداً على انتخلفه المحضاري، بل شاهداً على انتحاثه للمدو. كان عليهم كل الرقت الاختيار بين التمسك بالهوية أو الاستسلام لمحاولات طمسها، تهيداً لقبولهم في المجتمع، وقد استسلمت الأغلبية للأسف لهذه المفاهيم القسرية والمستبدة في قمع الهوية الأصيلة ليهود الشرق بشكل عام، ويهود العراق على وجد الحصوص. كان التمسك بالهوية يعني الانفصال والعزلة عن المجتمع، وهو ما لم يحتمله يهود الشرق. اليوم، وينظرة للوراء، نجد أن ذلك لم يُقدهم كثيراً...
- في العام الماضي أصدرت بالعبرية رواية جديدة بعنوان «تل أبيب شرق»، تقول إنك كتبتها في الستينات ولم تنشرها في حينه لأنك لم تجد ناشراً يوافق على إصدارها، لما تضمنته من انتقاد لازع ومرير للنهج الصهيوني الرسمي في التعامل معكم بعد وصولكم إلى هنا، ومحاولاته له «إصلام» اليهودي --

العربي المهاجر إلى البلاد ، و وملا معته به للواقع الجديد. هل العودة الآن إلى تلك المقولة من الستينات تحصل تنديداً سياسياً وتُقاقياً متجدداً بالصهيونية في سياق سياستها تجاه يهود الشرق؟ هل يمكن الفصل اليوم بين مركبات الصهيونية الشرقية والغربية بهذه الطريقة التي تؤديها؟ أما زلت تعتقد بأنك محيّد من الحوار اليهودي – الأشكنازي؟

· لم تتغير معتقداتي تجاه الصهيونية الأشكنازية، لأن هذه الأخيرة لم تتغيرا عبرت عن رأبي في كل مرة حصلت فيها على فرصة لأفعل ذلك. في حينه، رفضت دار النشر إصداره الرواية بسبب مضمونها. كنت أصدرت قبل ذلك روايتي الأولى «همعبراه» في العام ١٩٦٤، وكانت نصاً مؤلماً، وافقوا على نشره لأنه كان الكتاب الأول حول تجربة «المعبراه» والأول لكاتب يهودي عراقي. من الملفت للنظر أنهم كتبرا على غلاف الرواية الاولى أنها تتحدث عن «واقع صعب انتهى». أخشى أنني كتبت رواية ف الكلورية بنظرهم. بدأت كتابة الرواية الثانية «تل أبيب شرق» عن تجربة القادمين الجدد في مطالع الستينات، بينما كانت روايتي الأولى في المطبعة. كتبت عن عشر سنرات أخرى من حياتنا كما عرفتها وخيرتها على جلدي. كانت دار النشر «عام عوفيد» تابعة لحركة العمل العبرية «الهستدروت». اكتفوا منى برواية «المعبراه» وقالوا هذا يكفي! لا حاجة لهم لسماع صوت الجيل الذي تغلغل في «تل أبيب شرق»، فقد كان شاباً، وفيه طلاب جامعيون، يجادلون فيما يدور حولهم، وهو ما لم يرق لدار النشر المذكورة، فرفضت نشر الجزء الثاني. ارتقت الشكلة الشرقية في روايتي الثانية عدة درجات، وطرحت على مستويات أرفع: فيها الطالب الجامعي الذي يعكف على كتابة بحث أكاديمي عن واقعه المرير لتقديمه إلى الجامعة؛ وعن التعددية الثقافية في المجتمع الاسرائيلي ، وهو يقول في الرواية: ﴿ أحمل المعبراة في داخلي حيثما أذهب، وسأحملها مدة طويلة أخرى، ويمكن أن أحملها إلى الأبد». كان ذلك بعد أن غادر اليهودي - العربي المخيم بعشر سنوات، في الفترة التي كان فيها نهر «أيلون» يفيض على ضفتيه ويغمر حى «هتكفا» جنوب شرق تل أبيب. آنذاك، طلب منَّى مُحرِّر مجلة «أموت» الفصلية العبرية كتابة مقال حول «دمج الشتات» الذي كان مرفوعاً في حينه. في تلك الأيام كان واضحاً أن المشكلة ليست مجرد جسر على الفوارق الإجتماعية والمادية وغيرها ، بل مشكلة ثقافية ، نتيجة معاملة اليهود الأشكناز الذين أسسوا دولة هنا لليهود الشرقيين. كانت تلك نظرة غربية كولونيالية تجاهنا كبشر. كان نشر المقال في منتصف الستينات عملاً جريئاً من جهة، لكنه كان سبباً في حملة واسعة ضدي بدأت في العدد ذاته الذي حمل مقالي. وفي هذا لم يتغير شيء منذ ذلك الحين إلى يومنا هذا، لذلك اقسك برأيي بأن المسألةً الشرقية ليست محصورة في الظلم الاجتماعي أو في الاعتذار عن التسبب بهذا الظلم، كما فعل بعض قادة حركة العمل الأشكناز مع الشرقيين، بل في أساس المفهوم الصهيوني للشرق وأبنائه، المهيمن حتى اليوم، والذي يؤكد على كونهم يمثلون «الغرب المتحضر»، مقابل «الشرق المتخلف» الذي استوطنوا فيه. الصهيونية الاوروبية إلى الدراسات الشرقية والاستشراق لتكريس نظرتها نحو الشرق ومحاربته، ومساعدة نفسها على التجلُّر هنا. وفي سبيل ذلك عمدت إلى «تحقير» الشرق، بالمقارنة مع

الغرب، رغم أنها قدمت للاستيطان فيه، لا لتكون جزءً منه. وذلك معروف أيضاً..

■■ الاستشراق الأكاديمي الآن منقسم حيال الشرق. معروف تاريخياً أن بعض الدراسات والمفاهيم الاستشراقية أن بعض الدراسات والمفاهيم الاستشراقية شكلت المستهاليات الغربية نظرتها ومحارستها الاستعلاية تجاه الشرق. في ضوء ذلك، تشكلت النظرة الاستعلابية تجاه يهود الشرق ومحاولة طمس هريتهم الثقافية من أجل دمجهم في المجتمع.

متى جئت للبلاد؟ كم كان عمرك؟

- كنت في الحادية والعشرين من عمري عندما هاجرت إلى البلاد في العام ١٩٥١. كان ذلك ضمن موجة الهجرة الجماعية إلى فلسطين. جنت إلى هنا كشيوعي كان عضواً في الحزب الشيوعي العراقي، حزب الرفيق فهد. التحقت بالحزب في سن السادسة عشرة. بعد حرب ٤٨ والاعتقالات الجماعية ومقتل قادة الحزب وإعدام الرفيق فهد في عهد نوري السعيد، دخلت في مرحلة صعبة، لكوني شيوعياً أولاً، ويهودياً بالدرجة التالية. شورست ضغوط كبيرة على اليهود بشكل عام للرحيل عن العراق، وقنمت الدولة تسهيلات من عندها لتحقيق ذلك.
- ألا تخشى أنك تقوم بترديد الرواية الصهيونية لهجرة يهود العراق والدول العربية إلى فلسطين، عندما تلجأ إلى حكاية الملاحقة والاضطهاد العرقي إلغ؟ ما الذي يدفع شيوعياً يهودياً عربياً لمفادرة العراق والرحيل إلى فلسطين، إذا لم يكن مدفوعاً بتولجهات صهيونية، يُنقَّدُها في نطاق هجرة صهيونية «فوضعة»؟
- ■■ أنا لست صهيرنياً، لم أكن ولست الآن ولا أعتقد أنني سأكون كذلكا ولم أهاجر بدوافع صهيرنية، بل لأنه لم يكن لدي مناص آخر. نشأت أوضاع صارت فيها حياتنا صعبة للغاية في العراق، ولا أمل في الأفق، لأن الصراع أخذ يتأصل أكثر فأكثر، وكان علي كشاب وشيوعي ويهودي عربي التعبير عن نفسي، ولم يكن أمامي مغرً من الهجرة إلى فلسطين، ومواصلة النضال هناك! أنا لا أغير وراء الرواية الصهيرنية عندما أشير إلى المخاطر التي تهددت حياة اليهود في العراق. إذا كان هناك خطر يتهددهم، فهو خطر الصهيونية نفسها، الناجم عن الصراع ونتاتج الحرب. أعرف أن كل الأقليات تعاني يتهددهم، فهو خطر الصهيونية الذين دفعوا الشباب للهرب عبر الحدود، ولإقناعهم برجود مخاطر حقيقية تتهدد وجودنا، لا لشيء، سوى أننا يهودا ازداد واقعنا سوءاً نتيجة الصراع، وكان رد الفعل معادياً لليهود بطبيعة الحال. مع ذلك، عندما قررت حكومة العراق السماح ليهود العراق بالسفر، وأصدرت تقانون إسقاط الجنسية، لوضع حد للهجرة عبر الحدود الإيرانية. كل من رغب بالسفر طالب بإسقاط جنسيته ورحل. يكل بساطةا مرات ثلاثة أرباع الهام، ولم تكن هناك استجابة عامة لضغوط الصهيونية بالرحيل. تسجل بضعة آلاف فقط من بين مائة وعشرين ألف يهودي عراقي في تلك الأيام) عندها بدأت بية من من عرك ما وكلات على الكُنس والنرادي والبيوت اليهودية، عا حراك موجة قوية من من من عراك مرحودة المية من من من على الكُنس والنرادي والبيوت اليهودية، عا حراك موجة قوية من من من

الهجرة، أتت بيهود العراق كلهم إلى فلسطين. نجم ذلك عن تواطؤ واضح بين النظام العراقي والصهيونية. هاجرت إلى البلاد عارفاً أبعاد المؤامرة الصهيونية على وجودنا في العراق، لكنني كنت ملزماً بالرحيل، لأننى اعتبرت أن ذلك خلاصي الوحيد في تلك الأبام.

■ تبدو كمن يحاول «تبرير» هجرته. هل هاجرت وحدك؟

■ هاجرت مع أفراد عائلتي، رغم أنني كنت راغباً بالهجرة وحدي. أمي اعترضت خطتي، واشترطت أن نبقى معا أو نهاجر معاً. في نهاية المطاف جاء الجميع، وبقي والدي هناك. جاء بعد ذلك بحوالي عشرين عاماً، في مطلع السبعينات، وكان مريضاً جداً. حملو على نقالة إلى المستشفى، مكث ستة أيام ومات. لم أتمكن من رؤيته، كنت طالباً في السروبون. وكان صعباً على أن أفارقه بهذه الطريقة.

كيف تصورت هذا المكان قبل مجيئك؟ ماذا خطر ببالك، في تلك الأيام؟

■■ عرفت الكثير عن البلاد قبل أن أهاجر إليها. عرفت بوجود الخيام، وبأتنا ذاهبون إليها، حتى انني حاولت التأثير على أمي وحثّها على البقاء تجنباً لحياة الخيام هناك. قلت لنقسي: سأبقى هناك (هنا) عدة سنوات إلى أن يجيء السلام. لكن السلام لم يجيء، ولم يكن ذلك مفاجئاً لي ليخبب أملي. كان تلك هجرة معلنة سلفاً، وخيبة متوقعة. عندما وصلت إلى البلاد، كان أول شيء فعلته البحث عن الحزب الشيوعي. أول يوم وصلت فيه إلى المدينة، وتوجهت إلى كشاب الصحف، واشتريت صحيفة وكول هام، العبرية التابعة للحزب. لم أكن أعرف سوى الحروف العبرية، مع ذلك اشتريت الجريدة مغتبطاً. سرّي أن صحيفة الحزب معروضة للبيع بشكل علني؛ فقد اعتدت أن أخفيها داخل الكتاب أو الملابس! من هذه الناحية جنت حاملاً وعياً سياسياً واضحاً تماماً، في كل ما يخص العرب واليهود والموقف العام والصراع والصهيونية والدولة اليهودية، وكان طبيعياً أن أجد طريقي في الأيام الأولى على وصولي هنا إلى مظاهرتي الاولى ضد دافيد بن غوريون! هبطت في وسط معركة انتخابات العام ١٩٥١ التاريخية، الني قادتها وربحتها «مباي»، صاحبة السياسة العنصرية تجاه الشرقيين الذين جلبتهم إلى البلاد خدمة المياها. لذلك فإن «مباي» من هذه الناحية تبدو لى «رأس الأقعى»..

■ أين كانت «المعبراه» الأولى التي حللت بها؟

■ إلى ضواحي أشكلون (عسقلان). كانت تسمى «مجدال غاغ»، أي: «المجدل»، بعد طرد العرب منها بالطبع؛ وصلت المجدل بعد خروج آخر عربي منها بسنة واحدة تقريباً. قبل لنا إن المجدل كانت للعرب، وأنهم بقوا داخل «جيتو مُستُج» حتى مطالع العام ١٩٥١، إلى أن طُردوا إلى غزة غبر البعر، قالوا لهم: في أعالي البحر تقع غزة، اذهبوا إليها؛ هكذا طردوهم. هذا ما حكاه لنا النزلاء الجدد في هذه البيوت العربية.

وهل سكنت بيتاً عربياً فور وصولك؟

■ كلاً! ذهبت إلى والمعبراه»، إلى الخيمة، بينما دخل الرومان ومهاجرو البمن بيوت أهل المجدل.
كانت الهجرة في أوجها وكانت بيوت العرب وجاهزة » لاستقبالها! عندما وصلنا كانت والغنيمة»

موزعة، فأسكنونا معسكراً مفتوحا يسمى «المعبراه». وتلك لم تكن مجرد «مرحلة انتقالية» كما يشي اسمها، لأنها بقيت - كما يقول بطل «تل أبيب شرق» - في داخلنا كل الوقت. كانت المجدل بلدة صغيرة من شارع واحد، بقيت على حالها بقاهيها وحوانيتها العربية، التي احتلها اليهود، وبضمنها ذلك اليهودي الروماني الذي فتح في أحدها كشكاً للصحف وباعني صحيفة الحزب الشيوعي الاسرائيلي. في مرحلة لاحقة تغلغلت في المجدل نفسها والتقيت رفاق الحزب وجلات صلاتي الحزبية.

هل استوعبوك في صفوف الحزب الشيوعي؟

■■ نعما انتسبت مباشرة للحزب، الذي اهتم بي، واعتبرتي «كنزا"» له، باعتباري مشقفا متعلماً يعرف النظرية ويلك موقفاً سياسياً مبلوراً ما يدور على ساحة الصراع. حاضرت على الرفاق عن الثورة يعرف النظرية ويلك موقفاً سياسياً مبلوراً ما يدور على ساحة الصراع. حاضرت على الرفاق عن الثورة الفرنسية وكومونة باريس وثورة لينين وغيرها. تعلّمت العبرية من قراءة «كول همام». واظبت على قراءتها، وتأثرت كثيراً بالأدبيات الماركسية العبرية. ومن ثم التقيت قيادات الحزب الشيوعي العربية. كتبت مرة في صحيفة «بريد الجنوب» كيف التقيت أميل حبيبي لأول مرة. كان هناك بعض الرفاق اليهود العرب مثلي عن توجهوا للحزب، اذكر منهم سمير مارد (سامي ميخائيل) ودافيد صيمح وساسون سمته.

کیف عوملتم کرفاق یهود وصلوا فی نطاق هجرة غت بدوافع صهیونیة؟

■■ أبدى الرفأق العرب تفهما لدورتا، بل إنهم كانوا سُعنوا بانضمامنا إليهم، مترُّهم التقاء يهرد يتحدثون العربية، ويشتركون معهم في النضال، رغم صعوبة اللقاء. كانت تلك أيام الحكم العسكري الأولى، وكان التنقُّل صعباً على العرب بوجه خاص، وعلى الشيوعيين اليهود كذلك. نظم الحزب دورة تثقيفية لنا في الرملة عن الحركة الصهيونية والأحزاب الإسرائيلية، واستمعنا إلى محاضرات بالعبرية ترجمها زاهي كركبي للعربية، وحاضر علينا محاضرون عرب مثل توفيق طوبي وإميل حبيبي، الذي التقيته لأول مرة في تلك الأيام، وأذهلني عندما أخيرني أنه صبًاد سمك.

۵ مل کتبت فی تلك الفترة؟

■ يدأت الكتابة بالعربية في مطلع الخمسينات، بعد ظهور مجلة والجديد»، التي تشرت فيها عدداً من القصص والمقالات.

■ كم سنة استمرت «قصة غرامك الشيوعية» في البلاد؟

■■ حتى مطلع الستينات. تأزمت العلاقة بيننا على أساس أيديولوجي. فقد شهد الحزب بعد مؤقره العشرين جدلاً صاخباً وعنيفاً حول الطريق وحرية التعبير والديقراطية فيه، وحول النظرة للفن والأدب. في القضية العربية لم يكن هناك أي تغيير. دائما احتفظ الحزب بموقف واضح يعترف بحق الشعب الفلسطيني في تقرير مصيره إلخ. غادرت الحزب وتوقف عملي في صحيفته في العام ١٩٦٠.

■ ماذا كانت أسبابك الخاصة للانفصال؟ هل بدأت تتأقلم مع «إسرائيليتك» ، وبدا لك الحزب إطاراً ضيقاً لا يتسع لهويتك الجديدة؟ ■ لم أنفصل عن الحزب لحساب أطر حزبية أخرى أو «هوية جديدة». المسألة لم تكن بهذه الحدة، فأنا ثم أغلق الباب بقوة وراثي، لذلك اسمي خروجي من الحزب انفصالاً مؤلماً، لأثني منذ نعومة اظفاري درجت على هذا الطريق وآمنت به، رغم ان الحقائق بدأت تتكشف تباعاً، حول الوضع الداخلي في الحزب، والارضاع في البلدان الاشتراكية والحريات الفردية المصادرة إلخ.. كذبوا علينا، وصدمونا عندما اكتشفنا المقيقة لوحدنا. أخفوا عنا كل شيء، ليتكشف، فجأة، على حقيقته، ويدون مقدمات. صحيح أن ذلك لم يكن بهذه الحدة التي نعرفها اليوم، بعد البريسترويكا، لكن البدايات بالنسبة لي كانت هناك، في الستينات، وكان ذلك مؤلماً جداً لي. بعد ستالين وخروتشوف خاب أملي وانهار عالمي واصبحت بحاجة الر مُثل جديدة أدافع عنها في حياتي الجديدة والمختلفة في هذا المكان.

إلى أبن كانت وجهتك؟

- ■■ " تقيت وجهتي على حالها، لكن أسئلة وجودي ازدادت وتعمّقت. لعدة سنوات عملت مراسلاً للشرون العربية في صحيفة «كول هعام»، بعد أن تسرّحت من الجيش. في قترة الجندية كتبت مقالي العبري الأول في الصحيفة التي عملت في مطبعتها أولا، حول جمال الدين الأفغاني أعتقد أنني كنت أطبّق مفاهيمي ومعرفتي وأمارس نوعاً من الرسالة داخل المجتمع الجديد. لم أكن أعرف أن العالم العربي غرب لهذا الحدث في المجتمع اليهودي. كانت المفاجأة الكبرى التي لقيتها هنا في الأيام الأولى على وصولي. وصلت كما أسلفت في عز معركة انتخابات العام ١٩٥١. في أحد الاجتماعات الشعبيبة للحزب استمعت إلى مثير فلنر، العضو في الكنيست وزعيم الحزب. أذكر أني تحدثت إليه بالإنجليزية، وقد فاجأني بأسئلته البسيطة في قضايا بدالي أن معرفته بها يجب أن تكون بدهية أذهاني مقدار الجهل العربي حتى في صفوف الشيوعيين؛
- لعلهم حاولوا بهذا الجهل بمصادر الشرق وثقافته طمس المضور الشرقى في الواقع الاسرائيلي؟
 ■■ ما أريد التنبيه إليه أن الشيوعيين لم يأبهوا في البداية كثيراً بعرفة العالم العربي وثقافة الشرق العظيمة. منذ ذلك الحين وأنا أجيب على أسئلة حول ما يجري في هذا العالم. صرت مرجعية بنظر يهود كثيرين في واقع العرب وثقافتهم، رغم أنفيا إلى الحد الذي جعلني أتولى تحرير الشؤون العربية في صعيفة الحزب العبرية سنوات طويلة. إذا كان إميل حبيبي بقي هنا «بغضل حمار»، فإنني صرت مرجعية للشؤون العربية بحق العربية بحق المناتقة والجهل اليهودي؛ كان ذلك أكثر من واجب بالنسبة لي، وقد صار رسالة مع الرقت. هكذا توصلت إلى مادتي، وهكذا بدأت مشوار بحثي في الثقافة والأدب عند العرب.
- وماذا كتبت لقرائك العرب، في ضوء هذا الإحساس بالرسالة؟ هل كنت تخاطب جمهوراً واحداً أم
 ثنين؟
- ي كتبت كثيراً عن أدباء العراق، واستعرضت الإصدارات العربية الأدبية للقراء باللغتين. كنت أحكى للطرقين، وكان ذلك صعباً جداً ومتعباً جداً.
- ماذا فعل زملاؤك من تلك الأيام، عن امتشقوا مثلك أقلامهم وكتبوا فور وصولهم إلى هنا بلغة

أصحاب البلاد الأصليين؟

- كنا ثلاثة، أنا وساسون سوميخ ودافيد صيمح. قبلنا هاجر سامي ميخانيل. في مطلع الخمسينات شكلنا في تل أبيب «ندوة أنصار الأدب العربي»، وكانت فاعلة في أوساط البهود العراقيين في الأساس. عززنا صلاننا بجلة والجديد» وصحيفة والاتحاد»، ونظمنا لقاءات مشتركة للجانبين، حضرها أميل توما وجبرا نقولا وأميل حبيبي وغيرهم. واصلنا التصرف كأننا عرب، ونظمنا اللقاءات بين الكتّاب من الجانبين. استمرت نشاطاتنا المشتركة عدة سنوات. وانفرط» عقد هذه الندوة لأسباب خاصة بمؤسسيها، فساسون سوميخ ودافيد صيمح توجها إلى الجامعة للدراسة، ويقيت أعمل مدة إضافية في جريدة الحزب، إلى أن توقف نشاطنا نهائياً. بنظرة للوراء، كانت تلك مبادرة طليعية وجريئة وصحيحة وضرورية.
- ي ت ■ كنت تعود من تلك اللقاءات إلى بيتك في «المدينة العبرية الأولى« ، تل أبيب، كم سنة قضيت في لحدا. ؟
- ■■ سنة واحدة فقط. بعدها انتقلنا إلى قرية أخرى كانت للعرب هي بيت دجن، القريبة من تل أبيب. في الرحيل التالي حصلنا على سقيفة مضاءة بالكهرباء، لا أعرف ما إذا كانت تابعة للعرب أم أن الركالة اليهودية أقامتها. بعد «بيت دجن» أقمنا أربع سنوات في «بات يام»، وفي العام ١٩٦٥ انتقلت إلى تل أبيب، وأنا فيها منذ ذلك الحين. مررت بأربع - خمس محطات قبل وصولي لهذا البيت - في شارع يحمل اسم شاؤول تشيرنيحوفسكي - منذ أكثر من ثلاثين عاماً.
- هل ْساعدك هذا الانتقال على ترسيخ جذورك في اللغة المبرية؟ قبل ذلك بعام واحد أصدرت روايتك العبرية الأولى، التي قلت لي إنك كتبتها أولاً بالعربية.
- ■■ كان ساسون سوميخ أول من انتقل للعبرية من «مجموعة أنصار الأدب العربي»، وهو بانتقاله هذا اختار العمل «سفيرا» للثقافة العربية لدى القارىء العبري، وبدأ يترجم نصوصاً إبداعية وشعرية عربية للعبرية، وأن عربية للعبرية، في البداية عارضت الانتقال للعبرية، وادعيت على الدوام أن الأديب يولد في اللغة، وأن اللغة جزء من شخصيته، وأنه لا يحكد الانتقال للكتابة بلغة أخرى. أذكر أننا نظمنا ندوة في هذه المسألة نشرتها «الجديد» في حينه. وكما أشرت، فقد كتبت «همعبراه» بالعربية أولاً، وترجمتها للعبرية ينفسي، ما زلت أحتفظ بنسخة من روايتي الأولى بالعربية! في العام ١٩٦٠ قررت التحول للعبرية نهائا، والبحث عن لغة أخرى أكمل بها بقية الشوار..
 - ماذا حدث؟ في تلك الأيام كتبت باللغتين كما تقول، فهل عانيت؟
- ■■ نعما في تلك الفترة تبين لي خطأ معتقدي بأنني لا أستطيع كتابة الأدب إلا بالعربية. توصلت إلى ذلك بعد عشر سنوات من العيش في محيط يهودي، وتحدث لفته، والانقطاع، بالمقابل، عن القضية العربية. لم أرغب بمواصلة لعب دور فارس طواحين الهواء من دون كيشوت، وقلت لنفسي: إذا واصلت الكتابة بالعربية، وتركزت كتابتك بطبيعة الحال عن معاناتك وبيثتك ومحيطك ومشاكلك، فسرعان ما ستكتشف أنها ليست معاناة ومشاكل القارىء العربي، الذي عاني تحت الحكم العسكري، وعاش عالماً

مختلفاً عن عالمك. لم يكن بيني وبين قارئي العربي أي حوار حي ويومي. من الصعب أن تكتب لجمهور يصعب الترصل إليه. لم تكن عندي رغبة لأن أحكم على نفسي بالانعزال في أسوار اللغة.

■ لعلك وقفت أمام وضع استحال فيه حمل الازدواجية في الهوية القومية والقافية بداخلك، أنت البهودي – العربي، الذي لا يتم استيعابه في محيطه بهذه الإزدواجية، فقرر الانتصار للبيهودي الذي بداخله، الأقرب هرية ومحيطاً. هل تعزز الأحساس بهوية المكان القريب بداخلك، فقررت وضع حدّ لهذا الإنشطار الثقافي، واللغوي؟

■■ قد يكون ذلك صحيحا على صعيد انتمائي اليومي للبيئة القريبة. أرى واقماً مختلفاً من حرلي، أغرى فيه، وأتواصل مع أناس مختلفين، يتحدثون لفة مختلفة. التعامل مع الوسط هو أحد الأشياء الأساسية في الكتابة. لا يكنني الكتابة عن واقع لا أعرفه، حتى لو أتقنت لفته. مشاكلنا بدأت تختلف.

■ كأنك تقول أن ابتعادك عن يوم وصولك يبعدك باستمرار عن جذورك العربية التي حاولت زرعها هنا ، إلى حد أنك صرت جزءاً من والمشروع الكبير»؟

■ كلاا لست جزءاً من هذا المشروع ولا أي مشروع صهيوني هناا الشكلة أنني أعيش داخل هذا المشروع مجاهداً الحفاظ على تميزي فيه. وقد حاولت منذ روايتي الأولى أن أعكس هذا التميز بطريقتي الحاصة. لم أكن أنا بطل الرواية، لكن الواقع الذي وصفته في «المعبراه» يلامس هويتي الإسرائيلية التي عشتها خلال كل هذه المدة، وكنت طرفاً فيها. لا يمكن للكاتب أن يكون منقطعاً تماماً عن البيئة المحيطة. هناك كتاب يعيشون في المنفى، في فرنسا أو غيرها، ولكنهم يواصلون الكتابة بلغتهم...

هل أحسست بأنك قادم إلى منفى، وبأنك مطالب بالكتابة بلغتك لتحافظ على وجودك فيه، عندما كتبت بالعربية؟ أنت بالتالى كتبت بلغة «المنفى».

العرب تختلف المكن لذلك أن يكون صحيحاً لو كان الواقع مختلفاً. هجرة يهود العراق واليهود العرب تختلف عن هجرة اليهود الروس مثلاً، الذين لا يتنكرون لهويتهم الأصلية. أو للفتهم. بالعكس، إنهم يباهون أمام الإسرائيليين بالإنتماء إلى ثقافة أعلى من ثقافتهم!

💂 ذلك مختلف، فهم «غرب» وأنت «شرق»..

عدى صحيح، وذلك ليس «شرقاً» عادياً، بل عدائياً. لو كانت الأمرر مختلفة، لأمكن أن تتم الهجرة الهودية العربية إلى المجتمع الفلسطيني العربي وليس الإشكنازي اليهودي بالضرورةا رفعت الدولة الهودية أسواراً عالية بين اليهود الشرقيين والعرب الفلسطينيين لكي تدفع «اليهود العرب» نحو اليهود الإشكناز.

■ كان ذلك «دمجاً » بالإكراه. وهو نوع من قمع الإنتماء الثقافي، ولعله نوع من الإلزام بمشروع لعلك لا تؤمن به..

■ القضية أن هناك من يؤمن بهذا المشروع الأغلبية. لذلك ليست هذه هي المشكلة. بل هي في

إلزامك بتقمص هوية ثقافية تحتقر الهوية الثقافية الأصل التي جنت منها، والتي جعلوها بنظرك هوية عدو يجب أن تشترك في محاربتها. كانت تلك عملية غسيل دماغ، جعلت ضحاياها يتحولون إلى أكبر الكارهين للعرب، رغم أنهم عرب؛ أبرز مثال على ذلك تلك الجماعات العراقية التي عملت في نقابة العمال الإسرائيلية العامة «الهستدروت» وفي دائرتها العربية، وفي الراديو الحكومي، وانكبت على خدمة الدعاية الصهيونية ضد العرب.

- لعل ذلك بعزز الصورة التي حاولت المؤسسة الصهيونية والأكاديمية جاهدة تقديمها عن اليهود
 الشرقيين بأنهم كارهون للعرب؟
- على تجع هولاء بخلق أجواء كهذه. وصارت المعادلة كلما عاديت العرب صرت أفضل، وتعززت صلاتك اليهودية. لكن ما حدث عندي كان العكس، فقد قررت توثيق صلتي بالأدب العربي، رغم أنني صرت «كاتباً عبرياً» وله عدة كتب بالعبرية. لم تنقطع صلتي بالأدب العربي قبل ذلك، لكن الواقع الذي عشت فيه وصلتي كأديب بالبيئة التي أعيش فيها، لم يتركا لي سوى خبار الإنتقال للعبرية. كان الإنتقال صعباً جداً بالنسبة لي، وقد ألزمني ذلك يتغير «كود» اللغة في داخلي، وتحويله إلى «كود عبري». قبل ذلك كنت منعت نفسي من قراءة العربية، أو الاستماع لمحطة إذاعة عربية، طيلة الفترة التي كتبت فيها رواية «المعبرا»»، التي استفرقتني سنتين. أردت أن أنسى اللغة، لأتمكن من خلق نفسي خلقاً جديدة، عليه من حلى.
- الكتابة بالعبرية -- في مثل حالتك -- ليست عمالاً عادياً محكوماً لتقنيات مختلفة، بل هي بحث
 عن جمهور آخر..
- ■■ بالطبع. بالنسبة لي، كان ذلك بحثاً عن جمهور أعيش وسطه، وأقابله في البقالة والشارع والجامعة، كل الوقت، ولا أعرفه بما يكفي. بعد أن تجاوزت أزمة الكتابة البكر بالمبرية، استمدت صلة معينة لي بالعربية، عبر قصة «دعاء الكروان» لطه حسين، وكان ذلك صدفة. أذكر أني قرأت الكتاب طبلة الليل، بعد عودتي من العمل في المطبعة، ولم أستطع النوم بعد ذلك. أحسست أن عالمي ينهار فوق رأسي. كانت تلك تجربة غربية بالنسبة لي، فقد هجمت كلمات العربية وتعابيرها ومفرداتها وإيعاءاتها على ذهني، واستحوذت على كياني كله من جديد. منذ تلك الواقعة أحسست أنني ساظل عالقاً بين العالمين، وأنه ستبقى عندي «حديثة شرقية إلى الأبدا فاضت العربية على روحي، وسهرت ممي حتى الصبح. أحسست كأن العربية تنتقم مني. كأن سد العبرية الذي اقمته حول نفسي حتى نهايتها. كأن العربية قالت لي دروب نفسي حتى نهايتها. كأن العربية قالت لي دروت تلك الليلة: كيف جوزت على الخيانة؟
 - لكنك تحررت من ذلك سريعاً ، وعدت للانتاج بالعبرية.
- ■■ تحررت من ذلك الشعورالغريب بأن تركزت في الكتابة عن الأدب العربي للقارىء العبري. وكتبت بحثاً مطولاً بالفرنسية هو أطروحتي للدكتوراة عن الأدب العربي، ترجمته للعبرية، ونقله زكي

- درويش للعربية في العام ١٩٨٤ بعنوان «الأدب العربي في ظل الحرب».
- كيف صنعت سيرتك الأكاديمية؟ يخيل أنك «قصة أنجاح» في هذا السياق، رغم قولك بأنك محاصر»!
- ■■ لم أبدأ سيرتي الأكاديمية بطريقة اعتيادية. تعلمت في جامعة تل أبيب اولاً، لكنني تخصصت بدراسة الأدب العبري في العصور الوسطى. كتبت مقالات عن الأدب العربي في مجلة «كيشت» الفصلية المحتجبة. وقد توصلت إلى مادة أبحاثي العربية في مرحلة لاحقة.
- كيف استقبل الأدب العربي المترجم للعبرية في تلك الأيام؟ القليل منه ترجم، بعضه ترجمه مناحم كابليوك، مترجم والأيام » للعبرية، في أول ترجمة لهذه الرواية للغة أجنبية.
- كانت هناك ترجمات منذ الثلاثينات والأربعينات، بعضها نفذه مناحم كابليوك نفسه. ترجم لينت الشاطى، ولأمينه السعيد وطه حسين والحكيم ونجيب محفوظ. كانت الترجمات بعظمها محكومة لتطلبات التوجه الاستشراقى نحو الأدب العربي.
- أديث قسطاً لا بأس به في الترجمة من العربية للمبرية، فهل حركتك دوافع أيديولوجية في ذلك؟
 هل شخصياتك العربية غط أيديولوجي في الكتابة؟
- والم المرب عرض الأدب العربي في ضوء آخر، وكتبت عنه كثيراً، وترجمت نتاجات عدد كبير من أدب العرب والفلسطينيين، وفي العام ١٩٧٠ أصدرت أول انطولوجيا قصصية فلسطينية بالعبرية بعدان وقصص فلسطينية». كنت قبل ذلك قد نشرت هذه القصص في الصحافة الأدبية العبرية. بعد ذلك وجدت الشرق وأبطاله يتسللون إلى انتاجي الأدبي. منذ روايتي والشتاء الأخيري أخذت أميل إلى كتابة رواية سيرة تعتمد على شخصية أو شخصيات حقيقية، تسرد الوقائع كما كانت، وتلبسها قالباً فنياً، كما هو الحال في قصة وتُثر الخريف»، المستوحاة من حياة حسين فوزي. رواية والشتاء الأخيري تعتمد على شخصيات حقيقية من بين المفترين السيسين في باريس، لكن ما يشدني إليها الزدواجية مسيرة بطلها ، مثلي، وكرنه يعيش على تخوم عالمين متصارعين ومتناقضين. في روايتي وهو الآخري الصادرة قبل سنوات استلهمت حياة الفرد لأبنيها من جديد. تدور أحداث الرواية في العراق، وقتد على نصف قرن تقريباً. ثنائية بطلها لا تنجم عن اغترابه البعيد عن الوطن او بداخله، بل عن سعيه المثابر للاندماج في وطنه ومحاولته تشويش معالم المنفيرات التي من شأنها المباعدة بينه وبين أبنا ء وطنه الأول.
 - بطل الرواية يهودي مثقف يعتنق الإسلام، ويفعل ذلك احتجاجاً على طائفته..
- ■■ تتحدث الرواية عن أواسط الثلاثينات في العراق، وقتد إلى نصف قرن كما أسلفت. بطلها يوضح خطوته هذه بكتاب يملك فيه مزاعم كثيرة ضد طائفته اليهودية، ويتهمها بأنها تقيم حواجز تمنع اللرد من التجانس مع المجتمع الذي تعيش فيه، ويستنتج أن على اليهود والمسيحين العرب اعتناق الإسلام للتخلص من الهوية المزدوجة، والذوبان في هوية واحدة مع مجتمع الأغلبية الذي يعيشون فيه. من هنا فإن أبطالي في صراع دائم الإثبات هويتهم.

- كرست رواياتك الأولى للحديث عن اليهود العرب في أيامهم الاولى هنا . بعد ذلك نشرت مجموعة قصصية بعنوان وأمام السور». أين أنت الآن منه، وهو منك؟
- ■■ السور الذي وقفت أمامه في الستينات قد يكون انخفض قليلاً، لكنه قائم. إنه سور يعترض وجودك هنا، سور السجن الكبير وسور العداء المحيط، وسور كبير مرتفع بينك وبين العرب الشركاء في هذا الرطن.
 - وهل حال ذلك بينك وبين الكتابة عن الناس خلف السور؟
- ■■ لكي تكتب عنهم لا بد أن تعرفهم وتعيش بينهم. وهر ما كان ينقصني. لم أرغب بالكتابة عن العربي لكتب المتابة عن العربي كما يكتب عنه في الأدب العبري. لست من أنصار العربي المقولب أو البطل المقولب. هناك شخصيات عربية كثيرة كهذه في الأدب العبري المعاصر. شخصياً، التزمت جانب الحذر، ورفضت الانجرار لأنني أعرف العرب أكثر من بقية الأدباء اليهود، ومع ذلك لم أقع في إغراء الكتابة عنهم، حيث هم، في مواقعهم. يكن أن يأتيني بطل عربي إلى مكاني أنا، عندها قد يدخل روايتي. وقد حدث ذلك بالفعل.
- البعض يعتبر روايتك «غرفة مغلقة» أول عمل روائي تحيرؤ فيه على استدخال عربي كبطل أدبي
 في انتاجك الروائي. من أين وائتك الجرأة، خاصة وأنك تقول أنك لم ترغب بذلك؟
- ■■ نعم. وهر شخصية مثقفة، وإن كان يعاني من تصاوير مقولية جزئيا، كأن يكون عاملاً في مطعم وطالباً جامعياً في نظمم وطالباً جامعياً في نظم وطالباً جامعياً في نفس الآن. لكنني عثرت على مواصفات كهذه في الواقع، حضرت يقوة في انتاجي. غيم حذري عن مفاهيم أدبية آمنت بها، فالكاتب يكنه الكتابة عن أناس قريبين منه، ويعرفهم، وهم جزء من ذاته، وحضوره. هكذا انظر إلى الأمور، وهو ما دفعتي للتحول للعبرية، وإن كنت أفعل ذلك بشحنات كبيرة من العربية وثقافتها. أنا أكتب عن أناس قريبين مني، وتجمعني بهم تجارب مشتركة، وغط حياة مشترك. الكتابة عن الفلسطيني تتطلب معرفته، وعندي لم تتوفر مثل هذه الموفة.
 - ما الذي حال بينك وهذه المعرفة؟ أنت تشتغل بادة متشابهة!
- ■■ لكنني يجب أن اعيشهم. يجب أن أكون فلسطينيا لأكتب عن الفلسطيني، وفي ذلك فإنني موافق مع نجيب محفوظ، الذي يعتنع عن الكتابة عن فلسطين لأنه لم يعشها! إنه محق جداً، ويخاصة عندما نقراً ما كتبه عرب عن الفلسطينين في البداية. خذ كتابات يوسف السباعي مثلاً، التي لا تعني شيئاً. لا يكفي أن تكون ضيفاً لدى العرب حتى تكتب عنهم، وتدعي معرفتهم. لا بد أن تعيش عربياً شيئاً. لا يكفي أن تكون ضيفاً لدى العرب حتى تكتب عنهم، وتدعي معرفتهم، لا بد أن تعيش عربياً الناقصة للأديب العرب، تقف بالدور إلى الباص بينهم، وتذهب المقالة معهم. هذه هي الحياة الناقصة للأديب العبري حتى يكتب عن أبطال عرب. يكنني القول أن معرفتي القوية بالعرب جعلتني أمننع عن رسم شخصياتهم في رواياتي بالطريقة التقليدية. وعندما قررت بالتالي خوض غمار التجهة في رواية وغرفة مخلقة عبر شخصية البطل المثقف سعيد، سخرت كل معرفتي بالعرب، لكي أقدم صورة شخصية قريبة مني بدقة وأمانة واستقامة ثقافية غائبة لدى كثيرين. هذه الشخصية تشترك معي في أشياء كثيرة، كونها مزدوجة الهوية والكيان والحضور، ومزدوجة الثقافة أيضاً. إنها شخصية والأوت

سايدر ». الحاضر الغانب في الثقافة الأخرى، الذي يشترك معي في المكان ولا يشترك، ويتواجد فيه ولا يتواجد. لديه طاقات كنت بحاجة إليها لاستكمال هذه الرواية. شخصية العربي الفلسطيني - الإسرائيلي هي الأقرب إلى نفسي وكباني. بهذا الحماس توصلت إلى هذه الشخصية الفذة!

 هل يمكنك الجزم بأنك أسست عودجاً جديداً للعربي الفلسطيني في الأدب الإسرائيلي الممكتوب بالعبرية؟

■ يشترك معي في ذلك بعض الكتاب الذين لم يكونوا بحاجة لاستحضار شخصيات حدودية متسللة للكتابة عن العرب، أو لتصويرهم كالذناب في الأحلام، كما عند عاموس عرز في رواية «عزيزي ميخائيل، المروفة. كتب سامي ميخائيل أكثر من عمل أدبي بعض أبطاله عرب. له أكثر من رواية عن حيفا، وعن عربها. هو يعيش في حيفا، أو عاش فيها تلك الأيام، وأمكنه أن يفعل ذلك. كتب روايته وملاذ » بهذه الروح.

الله يكتب الناقد حنان حيفر عن قصة لك في مجموعة «أمام السور» أن العربي يعبر حافة الرمز المحافية الرمز الجماعي الصهيوني كشريك متساوي المقوق، لكته ينوّه إلى أنك تفعل ذلك وتدخله إلى العائلة اليهودية محاذراً ألا تجعل من أصله القومي والطائفي المختلف سبباً في تشويش البنية الأساسية لهذه الدراما العائلية. وفي السياق يضيف أنك تقوم باستدخال العربي دون أن تكون لذلك أية دلالة قومية، وليس من المخاروة أن يؤدي حضور شخصية العربي إلى نشوء عنصر المجابهة القومية في عملك الإبداعي. ويخلص ألى القول أن الشرخ الحاصل في الرمز يقع على المستوى القومي الصهيوني، هل تتجنب مثل هذه المجابهة مئاً:

■■ تبل هذه المجموعة لم أكتب عن العرب حقاً. هناك تلميح لوجودهم، لكنهم لم يحضروا بصورة متكاملة. وردت سيرتهم هنا وهناك، بهذا الشكل أو ذاك. دون أن يظهروا. وعادة ما تم ذلك في سياق سلبي. عندما قررت الكتابة عن سعيد في وغرفة مغلقة» احترت كثيراً. كتبت وشطبت كثيراً، بضمير الأنا المتكلم. تدرجت الشخصية في خيالي حتى احتلت مرتبة البطل الرئيسي الراوي الذي يتحدث عن مجتمعه من الناخل، ومن زاوية الرؤية العربية.

■ ألم تقع أسير القولية التي تتجنبها كما تقول عندما جعلت بطل روايتك نادلاً وطالباً جامعياً ورعاً شخصاً عصامياً؟ كيف اكتسبت الشخصية مواصفاتها هذه لديك؟

■ ما حاولت تقديم، وربما خلاقاً لكتّاب آخرين كتبوا عن العربي البسيط والمعدم والجاهل، هو شخصية العربي - القلسطيني - الإسرائيلي المتعلم والعصامي، الذي عاش مراحل حياة شبيهة بحباة الكاتب نفسه، وتوقف حائراً أمام اسئلة الثقافة والهوية، وخاب أمله هنا ورضي هناك، لكنه احتفظ بعلاقات قريبة جداً من المجتمع الإسرائيلي واليهود، إلى جانب تميزه بهويته العربية الفلسطينية. وهو لا يفعل ذلك بالتخلي عن هويته هذه، رغم أنه خارجها. وخارج المجتمع الاسرائيلي أيضاً. ويقف على الهامش المزدوج كل الوقت، ويعبر عن شخصية والأوت سايدر » الأزلية؛ إنه لا يملك خياراً مختلفاً، فهو

واقع تحت ضغط الواقع المرير والمتواصل؛ من جهة يجابه إلحاحات هريته الفلسطينية، وانتما « إلى شعب نصفه لاجىء، ومن جهة أخرى يجابه ضغط واقع الأقلية القومية التي ينتمي إليها. لذلك تتطور علاقاته اليهودية، ويقرر العيش بين اليهود.

- ■■ هل مرّ سعيد بتجربة مماثلة لتجربتك، ووجد ضآلته في الذوبان في المجتمع الجديد؟
- نحن لم نذب في المجتمع الجديد، لأنه اشترط علينا شطب تاريخنا وذاكرتنا الجماعية والفردية. سعيد مضغوط من جميع الاتجاهات، ويحاول التصدي لذلك، والصمود. لذلك فهو سعيد بصموده، وإن كان يعاني. أحياناً يهرب لكتابة المذكرات، ويبتعد حتى باريس، بحثاً عن التوافق والانسجام مع البيئة، الذي يفتقده هنا. لكنه هنا يعيش واقعاً مختلفاً، وهو منقطع عن بيئته اليهودية. إنه يشبهني ا ويشبه تلك الصورة في مخيلتي عن المثقف الفلسطيني. بعد روايتي عن سعيد صدرت روايتي «شتاء أخير»، التي تدور أحداثها في باريس، بطلها هنري كوريل وعدد من المغترين عن أوطائهم.
- أبطال رواياتك المتأخرة مثقفون. هل بدأت تتحول إلى كتابة روايات أفكار، وتتخلى عن أسئلة الواقع بألسن أبطاله، لحساب السؤال الثقافي العام؟
- ■■ ذلك ليس مقصوراً على العرب فقط، بل يشمل اليهود وغيرهم. كتبت ذلك بوحي من مكوثي في باريس لدراسة الدكتوراه في السوربين، في مطلع السبعينات. منذ تلك الفترة وأنا أحرص على السفر كل صيف إلى باريس، ولي فيها أصدقاء عرب وأجانب كثيرون، في باريس لا وجود للغلسطيني أو العراقي اليهودي، بل هناك مغاربة وأفارقة وعرب آخرون، في روايتي «وهو الآخر» كتبت عن يهودي عراقي اعتنق الإسلام، وكذلك في بعض قصص مجموعتي القصصية ونذر الخريف» (صدرت عام ١٩٩٣ من منشورات الجمل في ألمانيا، وقد كتبها المؤلف وصدرت بالعبرية أولاً، وترجمت للعربية، وقام بهعض الترجمة).
- لنتحدث قلبلاً عن الباحث الذي في داخلك. أبرز ما قدمته في هذا السياق بحثك المعروف في «الأدب العربي في ظل الحرب»، ومن قبل – بعض الدراسات والترجمات العربية، وفي العقد الأخير – ضمن دورية والكرمل» الصادرة عن قسم اللغة العربية في جامعة حيفا ، التي ترأس تحريرها حتى اليوم. بعد ذلك أصدرت مجموعة أبحاث بعنوان والأدب العربي والتحديث الفكري» (صدر عن منشورات الجمل في ألمانيا في العام ١٩٩٣).
- ■■ كان ذلك بعد انشاء منظمة التحرير الفلسطينية والانطلاقة الأولى بعدة سنوات، بين الحربين: ٧٧ و ٧٣، والفترة القصيرة التي تلتهما. كان هناك اهتمام شعبي بما يجري في العالم العربي، وليس ١٧ و ٧٣، والفتري أولانهي، وليس بالضرورة أكاديمي، وقد تجند الإعلام كلّه في هذه المهمة التغلغل في الحاضر العربي الراهن، ومعرفته، والتصدي له. من جهته، لم ينجرف النقد الأدبي وراء هذه الأجواء، بل احتفظ بتعاطف معين مع النصوص العربية القادمة إلى العبرية. كذلك فإن المجتمع الاستهلاكي المتبلور هنا بدأ يطلب مثل هذه المواد. من المجتمع بتغييرات كثيرة منذ ذلك الحين، أمكنني أن أحس ذلك التغيير، أستشعره وأعايشه. كنت ممثلاً

له إلى حد معين. مع ذلك، كانت هناك محاولة لتجنب الخوض في أغوار القضايا المطروحة للجدل، وتجاهلها إلى حد معين. يمكنني أن أفعل ذلك كباحث، ولم أفعل، لكنني كأديب لا أنجح بالابتعاد عن مادة الواقع في يناء حيلتي الروائية. لذلك تعاملت المؤسسة الأدبية الإسرائيلية مع هذا النوع من الأدب المترجم ضمن توجهات عميقة جداً لسبر أغوار الخطاب العام، والمشاركة في الجدل الثقافي الواسع، الذي يرمي للقول إننا مجتمع طليعي يقوم بيناء شعب ودولة وثقافة ووطن الخ. تم بناء الأدب العبري جيلاً وراء جيل، وذلك يعود إلى أيام «مندلي باتع الكتب». وربما قبله، مروراً بجيل البلماح والدولة والحداثة الخ. في هذا الإطار نشأ أدب كنت جزءً معزولاً ومحاصراً منه، مصادره قادمة من عالم آخر.

■ غرشون شكيد، أبرز مؤرخي الأدب العبري، يستثنيكم في خساسيته النقدية ويفرد لكم فصلاً خاصاً .. وجيتو» شرق*ي ا*

■■ لا أوافق على هذا التوجه، فهو يغمطنا حقنا كشيراً، وفيه استعلاء واستخفاف بانتاج الأدباء أبناء الطوائف اليهودية الشرقية. وقد حدد شكيد مكاننا في الهامش، لا لأننا كنا فيه، بل لأن المؤسسة الثقافية العبرية أرادتنا هناك. وعندما يكتب شكيد عن كتّاب عبرين آخرين، يعود إلى عدة الأدب، ويتحدث عن التيارات الأدبية والرؤية الفنية وما إلى ذلك. كان أدبنا مختلفاً بنظره، وهو يظل في الهامش، ولا ينضوي ضمن التيار المركزي في الأدب العبري المعاصر. حتى أنه يبتعد كثيراً عن مهامه كمؤرخ وناقد، ويتساعل: لماذا كان علينا أن نصبح شيوعيين ومؤيدين العرب؟! ويحاول ايجاد أسباب لمائتنا الثقافية المخاصة، بالقول إن ذلك ناجم عن انعدام المراعاة لنا من جانب المؤسسة الأشكنازية، لا أكثر. يل إنه يكتب بالتحديد أن شمعون بلاص وجد نفسه إلى جانب مضطهدين آخرين، يكتب عن حلف المقدوعين، لأنه لم يجد نفسه في المجتمع الاشكنازي. هذا توجه عنصري تماماً، لأن تلك الغترة شهدت مجيء يهود من شرق أوروبا وغيرها، عاشوا مثلنا في «المعبروت»، وكانوا شيوعيين وكان طبيعيا أن يؤيدوا القضية الفلسطينية. لكنه لا يكتب أنهم يكتبون حلف المقموعين مثلنا، فهم ينظره يعثرون عن موقف مبدئي. هذا هو كل الغرق!

■ لعل ذلك يفسر نظرة النقد الأدبي وليس الأكاديمي الإيجابية نحو الأدب العربي أو الأدب اليهودي — العربي. هناك فرق بين توجه الجامعة لعراسة هذا الأدب، النبي ساعدت المؤسسة في صراعها مع «العدر»، وبين توجه النقد الأدبي العبري، الذي يخيل أنه أجاد فهم النص الإيناعي العربي المترجم إلى لفته. خذ كتابات حنان حيفر مثلا، وغيره من النقاد الذين كتبوا عن الأدب الفلسطيني.

■■ يكن أن يكون ذلك صحيحاً بالنسبة الآدب العربي، النقد الأكاديمي العبري يتعامل مع الترجمات الأدبية العربية كوصيلة المدركة المجتمع العربي وثقافته وأفكاره. لا أكثر. وهو لم يهتم بمعرفة النص الإبداعي، قدر اهتمامه بمعرفة الشخصيات التي يقدمها، والمجتمع الذي يقف ورا ها. حاول النقد الأكاديمي تسخير الإبداع لمعرفة العدو، لا أكثرا بحث عن كل شيء في النص، عدا النص نفسمه. أما بالنسبة لموقف هذا النقد من نصوص الكتاب اليهود العرب، فقد تعامل معها باعتبارها مختلفة، ولا

تشكل جزءاً من المجموع الثقافي العبري في هذا المكان. لذلك وضعنا في الزاوية. لماذا؟ لأن الأدباء اليهود العرب حملوا خطاباً مختلفاً عن الخطاب الاشكنازي الصهيرني، وكانت هناك وحاجة» لوضعهم في ركن قصي. لكي يتدبروا أمرهم مع هذا الخطاب المرفوض الذي حملوه!

■ جوبهتم مراراً بتهم كثيرة، تبدأ بالتواطؤ مع المؤسسة السياسية الحاكمة في أبحائكم الأكاديمية في الأدب والثقافة العربية، وقد تصل إلى الاتهام بالمشاركة في التخطيط لهذا التواطؤ، وتبنيه استراتيجية في التعامل مع العرب، والآخر، والمختلف؟ هناك مراكز شهيرة في الجامعات، جميعها للأبحاث الإستراتيجية في العرب. برز ذلك بين الحربين، بل كان وجوده صارخاً! هل تغير شيء في ذلك؟

- الأمر متعلق بنوع الدوافع المتوفرة لدى المنظمات الاستخبارية الإسرائيلية التي يمكن أن تقف وراء بعض مؤسسات البحث الأكاديمي الشرقية. عن أي شيء تبحث؟ هذا كل ما في الأمر. أعتقد أنهم يبحثون عن تبريرات تسند موقفهم المعادي للعرب والشرق. كان ذلك في البدايات، ولا أقول أنه ما زال يحكم حتى اليوم. مؤكداً أن هناك مؤسسات كهذه التي تتحدث عنها ، كل همها ايجاد سبل للتعامل مع المجتمعات العربية المختلفة. بالنسبة لبعضنا، يخيل أن السؤال الأهم هو ما إذا كان الباحث شريكاً في هذا «التواطري»، أم أنهم يستخدمون بحثه في تحقيق مآرب «ليست أدبية»؟! عموماً، فقد كان هناك اهتمام واسع بالأدب العربي والتاريخ الإسلامي قبل قيام إسرائيل، في الجامعة العبرية في الأساس. كذلك كان أوائل مترجمي الأدب العربي للعبرية من خريجي هذه الجامعة. توسعت دراسة اللغة العربية بعد قيام إسرائيل، وصارت تدرس في الدارس الثانوية اليهودية، وهي تشهد اقبالاً لا بأس به اليوم في الجامعات. لا يمكن اعتبار جميع الأبحاث الأكاديمية في الأدب العربي «استخبارية»، وليس كل الباحثين اليهود في الأدب العربي من نوع الأستاذ الراحل متتباهو بيلد، الذي توصل إلى رتبة عالية في الجيش وتخصص في الأدب العربي بعد انتقاله للحياة المدنية، وتسريحه من الجيش برتبة جنرال. طرأت لدي بيلد تحولات معروفة، فواصل دراسة الأدب العربي في الجامعة، وقدُّم أطروحة الذكتوراة في احدى الجامعات الأمريكية عن أدب نجيب محفوظ. ما حدث لبيلد بعد ذلك مؤشر على التأثير الإيجابي للاشتغال بالمادة، فقد عُيُّن استاذاً للأدب العربي في جامعة تل أبيب، وكان من أنشط العاملين في النَّضال المشترك مع العرب، ومن طلاتم اليهود الذين أقاموا صلات بمنظمة التحرير الفلسطينية، وقد أنجز ترجمة رواية الأديب سليم بركات «فقهاء الظلام» قبل وفاته، وصدرت بالعبرية عن دار نشر معروفة، وحظيت باعجاب النقاد والقراء على السواء.
- في عام ١٩٧٨ نشرت كتابك والأدب العربي في ظل الحرب». وقد أعطى صدوره دفعة أخرى لـ والدراسات الشرقية» العبرية. كيف وجنت نفسك في يحر هذا الكمّ الكبير من النصوص الإبناعية العربية، وآلاف العناوين القادمة من بين الحريق؟
- ■■ من المفارقات القررنة بهذه المادة أنني لم أبحث عنها في البداية. بل حدث ذلك بالصدفة. وصلت مع زوجتي في مستهل عام ١٩٧١ إلى باريس، حيث تلقت منحة لكتابة رسالة دكتوراه عن تاريخ الفنون في جامعة السوربون. كنت تعاقدت مع احدى الصحف الإسرائيلية اليومية على أن أكون مراسلها في

باريس، وخلال عملي قابلت الأستاذ الراحل شارل بلا، الذي أفضى الحديث المتشعب والمطرّل معه إلى عرض لكتابة أطروحة الدكتوراة في السوريون حول انعكاس الصراع العربي -- الإسرائيالي في الأدب العربي، وبالتحديد بعد حرب حزيران ١٩٦٧، آثرت في البداية بحث والنكسة، في الأدب العربي، عبر ذكرة ٨٤ وما تلاها. وتوصلت إلى أدب ١٩٧٣، كتبت صيغة البحث الأولى بالفرنسية.

■ هل ساعدتك الكتابة بلغة ثالثة، والوقوف على أرضية محايدة، في أن تكون موضوعياً؟

- ¥ أظن أن ذلك قد غير كثيراً، فأنا موضوعي وواقعي باستمرا (كباحت، وكأنسان، عتى لو كان المتغالي بعادة «متفجرة» تبحث في أهم فترة شهدها تاريخ الصراع بين اليهود والعرب في القرن الحالي. في هذه المرحلة بين الحرين عاد الأدبب العربي إلى نفسه، بعد أن عطمت النكسة النبنية الأساسية في هذه المرحلة المورد وفق الأدبب العربي أمام المرآة، محطماً ومحيطاً وهامشياً ويدون تأثير. صحا الثقافة القومية العربي على واقع كاذب وإعلام كاذب وسياسات كاذبة، سئلت له مهمة القضاء على إسرائيل، وإعادة العدل المفقود إلى المنطقة بجرة قلم أو لعلمة إذاعة أو خطاب. من رحم هذه الصحوة ولد التص الحربي الجديد، الذي تجاوز الواقعية التقليدية أو الرومانسية، ومضى في دروب البحث عن نص ويوسف الدي بالمثائر باهتمام النقاد في أكثر من مكان. بحثت في نصوص نجيب محفوظ وادوار الخراط وويسف ادريس وزكريا تامر وابراهيم أصلان وعبد الرحمن الربيعي وغسان كنفاني ويوسف القعيد وسعد ويوسف التعير مسرحيته والدي اعتبرها عملاً طليعياً يكاد يكون فريداً في الأدب العربي المعاصر. وقف الأدب العربي المعاصر. وقف الأدب العربي عاجم أسئلة تمس صحيم علاقته بنفسه وبالآخر وبالسلطة، وقد طرح هذه الأسئلة بحنكة أكبر، وبذكاء، ولم يكر بعجة للتعبير المباشر لإثارتها.
 - منذ ذلك الحين يتواصل اهتمامك في المراحل التالية بالأدب العربي، حتى يومنا هذا.
- اعتقد أن مساهمتي الأهم كانت في عرض هذا الموضوع للنقاش بهذا الشكل الواسع على المجتمع المرائيلي. وقد واصلت الكتابة حول أدب ما بعد ٧٧ في مجلة «كيشت». عمرماً، حاولت البحث عن التجديدات الأدبية في النص الابداعي العربي الجديد، والطليعي. لم أبحث عن الظاهرة قدر اهتمامي بالأصيل والحقيقي في هذا الابداع.
- أو طلب منك اليوم عنونة ربع قرن من الكتابة الإبداعية العربية، التي جاءت بعد كتابة بحثك
 الذكور، فماذا تقول؟ كيف تصف هذا الانتاج اليوم؟ هل تتابعه؟
- اهتمامي لم يعد منهجيا كما كان أثناء البحث. كان آخر مقال كتبته عن الراحل اميل حبيبي، نشرته في والكرمل» الحيفاوية. متابعاتي اليوم ليست منتظمة، وبعد تقاعدي من الجامعة أجدني متفرغاً للإبداع الشخصي أكثر من البحث في ابداعات الاخرين.
 - ولو طلب منك اصطحاب كتاب عربي وآخر عبري إلى جزيرة نائية، فأيها تختار؟
- لن اتردد كثيراً في حمل رواية سليم بركات «فقهاء الظلام»، فهي عمل متكامل حسب جميع المواصفات، وفي ذلك فإنها رواية عالمية في كل شيء.
 - وماذا بشأن الكتاب العبرى؟

- ■■ سأحمل في هذه الحالة أبضاً الترجمة العبرية لنفس الرواية، وسأقرأها بالعبرية!
- في سياق الحديث عن الترجمة المتبادلة بين العبرية والعربية، لا أحد ينجع بالتحرر من الأبعاد السياسية لهذا العمل الثقافي المهم، ويخاصة عندما يتعلق الأمر بالترجمات من العربية للعبرية. كيف تقيّم ما يتم عمله اليوم فوق هذا المسار؟
- ظلت الترجمة من العربية للعبرية محكومة لقوانين ومتطلبات السوق الثقافي الاستهلاكي إلى حلاً كبير، حتى أواسط الثمانينات. هناك فوضى البيرم، ومعظم ما يتم يقوم على أساس المبادرات الفردية، وليس بصورة منتظمة ومنهجية. خسارة أن الحال كذلك. هناك لزوم لترجمات مثابرة من اللغتين، وخسارة أن دور النشر العبرية لا تعرف الأدب العربي على حقيقته. الترجمة من العربية، بالمقابل، تبدو موجهة من جهتها الرسمية، وهي لا تتم إلا إذا بادرت المؤسسة الإسرائيلية لذلك. من هنا لا عجب إذا وجدتهم يعزفون عن ترجمتي للعربية. لم يحدث أن ترجم أديب يهودي عربي إلى العربية بمبادرة من المؤسسة. ولي في ذلك تجارب مؤلة. لأنني ما زلت بنظرهم معادياً للإشكناز ونصيراً للعرب، وقد تمس مؤلفاتي بمشاعر القراء الاشكناز؛ هذا النوع من الادب لا يظهرونه للعالم، ويحاولون تجاهل وجوده.

■ اليوم، في مرحلة ما بعد الصهيونية، وما بعد الحداثة، أما زلت تشعر بأتك محيّد من الخطاب الثقافي والسياسي العام؟ أما زلت تعاني من هيمنة الخطاب الاشكنازي، الذي حدّ باستمرار من شراكتك في العملية السياسية وحال بينك وبين الساهمة في صنم السلام؟

- تطورت الهيمنة الاشكنازية وصارت أكثر ذكاءً. لكنني ما زلت أملك نفس الأسئلة، ولا أرى أي
 تطور إيجابي أو تبدل في التعامل مع حضوري الثقافي والأدبي والإنساني المختلف. لعل الدمج الحقيقي
 ما زال بحاجة لزيد من الرقت، رغم ادعاء الكثيرين بأننا في مرحلة ما بعد الصهيونية، مشاكلي ما زالت
 نفس المشاكل، وأسئلتي باقية بدون إجابات. أحس بأنهم لا يريدون الإعتراف بذاكرتي الجماعية العربية،
 التي تربط قسماً كبيراً من اليهود العرب بالشرق، لمواصلة التنكر للذاكرة الجماعية الفلسطينية، القائمة
 حيالها على طرفي نقيض. اجمالاً، هناك انفتاح معين على هذه الحكاية لدى الأوساط المثقفة، البسارية
 بالذات، لكنه انفتاح محصور لم يتغلغل للمدارس أو الحياة العادية أو وسائل الاعلام. قد يتطور ذلك إذا
 تبدل شيء على المسارات الإسرائيلية العربية المقطعة.
- سأهمت في حوار يهودي عربي شهدته السنوات الأخيرة حول هوية «الآخر». من هو الآخر بنظرك، اليهودى أم العربي؟
- تكلُّ واحد هو آخر بنظر غيره! بالنسبة لي، ما زلت أتسا مل حتى اليوم: هل الآخر بالنسبة لي كيه وحد المردد المردد المردد و الأخر بالنسبة لي كيهودي هو العربي، أم أنه بالنسبة لي كمربي هو الاشكنازي؟
 - وهل توصلت إلى إجابة؟
- ■■ هذا سؤال مفتوح، وسيظل كذلك ما دمت أقف في مكاني، في المنطقة الحرام بين الثقافتين! رغم ذلك منا أعتر بأنني بقيت مزدوج الهوية، وبأنني خرجت من ذلك سالماً حتى الآن.

باقة الغربية-المثلث

أقواس

المنفئ المتحرح

كرست مجلة MGO الفرنسية عددها الصادر في أيار (مايو) لفلسطين، فحمل غلاقها عنوان: وفلسطين: رحلة في قلب شعب ع. وقد شارك محدود درويش بالنص أدناه

لم تنته الطريق لأقول، مجازاً، إنّ الرحلة ابعدأت. فقد تُقضي بي نهايةُ الطريق إلى بداية طريق آخر. وهكذا تبقى ثُنَائِيّةُ اخْروج والدخرل مفتوحة على المجهول،

كنت في السادسة من عمري حين خرجتُ إلى ما لا أعرف، حين انتصر جيشُ حديثُ على طفولة لم يكن بأتيها من جهة الغرب إلا رائحة البحر الماغة، وغروب شمس اللهب على حقول القمع واللرة، لم تتحول السيوف إلى محارث إلاً في وصايا الأتبياء، وانكسرت محاربتنا في اللغاع عن طمأنينة العلاقة الأبنية بين ريفيُّين طبيّين وأرخر لم يحرقوا غيرها ولم يوللوا خارجها، أمام حرب القرباء الملججين بطائرات ودبابات وثرت لرواية حنينهم البحيد إلى وأوض المبعد إلى الأوض

منذ البداية، صاحب الصراءً على الأرض صراءً على الماضي والرموز. ومنذ البداية، كانت صورة داود هي السي ترتدى دورع جوليات، وكانت صورة جوليات هي التي تحمل حجر داود.

ولكن ابن السادسة لم يكن في حاجة إلى من يُؤرِّخ له، ليعرف طريق المصائر الفامضة التي يقتحها هذا الليل الواسع المعتد من قرية على أحد تلال الجليل، إلى شمال يضيئه قمر بدري مُثلِّق فوق الجبال: كان شعب بأسره يُقتلع من خبرة الساخن، ومن حاضره الطائرج ليُزج به في ماضر قادر، هناك... في جنوب لبنان، نصبت خبام سريعة العطب لتا. ومنذ الآن، ستنفير أسماؤنا. منذ الآن ستكسر ُشيئاً واحداً، بلا فروق. منذ الآن، ستُثمَّع بختم جمركي واحد: لاجتون.

- عا اللاجيء يا أبي؟
- و لا شيء، لا شيء، أن تفهم.
- ما اللاجيء يا جدي، أريد أن أفهم.
 وي أن لا تكن طفلاً منذ الآنا
- لم أعد طفلاً، منذ قليل. منذ صرت أميرٌ بين الواقع والخيال، بين ما أنا فيه الآن وما كان قبل ساعات. فهل ينكسر

الزمان كالزجاج؟ لم أعد طقلاً منذ أدركت أنَّ مخيمات لبنان هي الواقع وأن فلسطين هي الحيال. لم أعد طفلاً منذ مَسْتي ناي الحنين. فكُلما كبر القدر على أغصان الشجر حضرت فيُّ رسائل ميهمة إلى: دار مُرُّهمة الشكل، تتوسطها تُرتَّة عالية، وحسان متوتر، وبرج حمام، وبثر. على سياجها قفيرٌ نحل يجرحني مَثَاقُ عسله، وطريقان معشوشهان إلى مدرسة وكنيسة، واسترسالُ يفيض عن لفتي...

هل سيطول هذا الأمر يا جدي؟

إنها رحلة قصيرة. رعمًا قليل نعود.

لم أعرف كلمة دالمنفى» إلا عندما ازدادت مفرداتي. كانت كلمة والعودة» هي خبرنا اللغوي الجاف. العودة إلى المكان، العودة إلى الثانة، العودة من الشاذ المكان، العودة إلى الثانم، العودة من الشاذ العودة من الشاذ إلى الثانم، العودة من الشاذ إلى التام، وحارت فل العلمية، العودة من علب الصفيع إلى بيت من حجر، وهكذا صارت فلسطين هي عكس ما عداها. وصارت هي الفروس المفقود إلى حون...

حين تسلّلنا ، عبر الحدود ، لم نجد شيئاً من آثارتا وعالمنا السابق. كانت الجرافات الإسرائيلية قد أعادت تشكيل المُكان، بما يُوحي بأن وجودنا كان جزءاً من آثار رومانية، لا يُسمع لنا بزيارتها . وهكنا لم يجد العائد الصغير إلى والفردوس المفقود » غير ما يشير إلى أدوات الغياب الصلبة، والطريق المفتوحة إلى باب الجاميم.

لم أكن في حاجة إلى من يزرخفني، أنا الحاضر الفاتب. ولكن المخرجة السينماتية سيمون بيطون ستلهب بعد خمسين عاماً إلى مسقط رأسي لتصوير بتري الأولى وماء لفتي الأول، وستصطدم بقاومة من سكان المكان المجد، وتسجّل هذا الحوار مع المسؤول عن المستوطنة الإسرائيلية:

- و لقد ولد الشاعر هنا.
- هه وأنا أيضاً. حين وصل أبي إلى هنا لم يلق سوى الأطلال. أعطونا خياماً ثم أكواخاً. أنفقتَ عشرين عاماً في بنا - بيت لى، وتريدينتي أن أعطيه إياه؟
 - عا ما أريده هو أن أصور هذه الأطلال، أطلال ما تيقى من بيته. إنه في عمر والدان، ألا تخمل؟
 - العودة. ويدون حق العودة.
 - n أتخاف من أن يحصلوا عليه؟
 - ■■ نعم.
 - وأن يطردوك كما طردناهم؟
 - أنا لم أطرد أحداً. أنزلونا من الشاحنات وقالوا لنا: ههنا تدبروا أمركم. لكن من هو درويش هذا؟
 - إنه يكتب عن هذا المكان، عن شجرات الصبّار هذه. عن هذه الأشجار، وعن البئر.
 - أيَّة بئر. هناك ثماني آبار. كم كان عمره؟
 - ستَّ سنوات.
 - ■■ وعن الكنيسة؟ هل يكتب عن الكنيسة.

كانت هناك كنيسة لكنها دُمَّرت. أبقوا على المدرسة من أجل البقرات الحلوبات والعجول.

- حوالتم المدرسة إلى اسطيل؟
 - الم لاء

- m صحيح، لمَ لا بالنهاية؟ هم كان عندهم حصان؟ هل ما زال هناك بعض أشجار الفاكهة؟
- و طبعاً، حَين كتا لا نزال أولادا اعتشنا على ثمارها: بين وتوت وكل ما خلق الله. إنها كل طفرلتي تلك الأشعاد. الأشعاد.
 - و وطفراته أبضاً.

ثم تكن صحراء إذاً، ولا خالية من السكان. يولد طفل في سرير طفل آخر. يشرب حليبد. يأكل ترته وتهند، ويواصل عمره، بدلاً منه، خائفاً من عردته، وخالياً أيضاً من الإحساس بالإثم، لأن الجرية من صُنّع أيد أخرى ومن صناعة القدر. فهل يتممع المكان الواحد لحياة مشتركة؛ وهل يُعْرى حلمان على الحركة الهرة تحت سماء وأُحدة، أم أنَّ على الطفل الأول أن يكبر بعيناً وحيداً بلا وطن وبلا منفي، لا هو هنا وهو هناك.

سيموت جدي كمداً، وهو يطل على حياته التي يعيشها الآخورن، وعلى أرضه التي سقاها بدموج جلده ليبررتها الأبتائد. ستقتله رائحة الجغرافيا المنكسرة على أطلال الزمان. لأنَّ حنّ العودة من رصيف الشارع إلى الرصيف الآخر، لا يتحلّق إلاَّ مع مرور ألقى عام على غياب يكفى لتطابق الخرافة مع الحداثة.

أما أنا، فسأبحث عن وأخوا الشعرب، في حوار لا ينتهي، عبر باب الزنزانة، مع سجان لا يكف عن الايمان بأتي

- 🗷 مَنْ تحرس إذاً؟
- وو نفسى الثلثة.
- a مم أنت قلق يا سيَّدى؟
- m من شيع يطاردني، كلما انتصرتُ عليه ازداد ظهرراً.
 - على الأرض؟
 وما لأن الشبح هو أثر الشحية على الأرض؟
 - عبد لا ضحيّة سواي. أنا الضحية.
- ولكنك القويُّ، القادرُ، السجّان، فلماذا تنازع الضحية على مكانتها؟
- الأبرر أقعالي، الأكون على حق دائماً، الأصل إلى مرتبة القداسة، والأنجو من داء الندم.
 - 🚛 ولماذا تحتجزني هنا. هل تظنني شيحاً؟
 - ليس قاماً. بيد أنك تحفظ اسم الشيح.

لمل الشمر هو حافظ الاسم بجنرحه الدائم إلى تسمية المناصر والأشياء الأولى في لعبة لا تبدو بريئة لمن يُستَجُغُ وجوده بالاستحواذ المطلق على المكان وذاكرته، على الناريخي والفيبي معاً. لعل الشعر لا يكذب ولا يقول الحقيقة أيضاً شأنه شأن الحلم. ولكن تجربة الاعتقال المتكررة أضاحت لي الوعي بجمالية الشعر وجدواه أو فاعليته. لا ، لم يكن الشعر لعبة بريئة ما دام يَتلُّ على كان كان يتبغى له ألاً يكون.

لكن المنفى يتبت مرة أخرى كالمشائش البرية تُعَت طُلال الزيتون. وعلى الطائر وحده أن يُوثّر للسماء البعيدة تقطة الملاقة بأرض أخرجت من خصالها السماوية.

لا تتمتع جغرافيات كثيرة بوفرة التعدد الجمالي الذي تمتاز به أرضنا العاجزة عن إجراء الانفصال الضروري عليها بين الواقع والأسطورة. كل حجر هنا يروي، وكل شجرة تحكي عن الصراع بين المكان والزمان. كلما ازدادت رطأة الجمال ازداد إحساسي بخلة الغريب: أنا حاضر وغالب وسجين. نصف مواطن ولاجي "كاملُ الحرمان، أذرع شوارع حيفا، على سقع الكرمل المؤرع بين البحر والبر، وبي عطش إلى توسيع رقعة الأرض يحرية لا أجدها إلاً في قصيدة تأخلني إلى الزنزانة. منذ عشر سنزن لا يؤذن لي بالخروج من حيفاً . ومنذ اتسعت دائرة الاحتلال الإسرائيلي عام 70 ضافت مساحة المامي، لا يؤذن لي يفادرة غرفتي منذ غروب الشمس حتى شروقها . وعلي أيضاً أن أثبت وجودي في مركز الشرطة في الساعة الرابعة من يعد ظهر كل يوم. أما ليلي الخاص، ليلي الشخصي فلم يعد لي: من حق رجال الأمن أن يطرقوا بابي في أية ساعة شاجراً ، للتأكد من أنني موجوداً

لم أكن مرجوداً. كنت أرغم على العردة إلى المنفى التدريجي تدريجياً، مثل اختلطت حدود الوطن والمنفى في ضياب المعنى. وكنت أحدس بأن في وسع اللفة أن ترضم ما انكسر، وأن توطد ما تشتت. ولعلٌ وظنا ۽ يَ الشعرية، المتحولة من أكّن إلى قيد، كانت في حاجة إلى توسيع منطق البعيد.

لكن المسافة بن النفى الداخلي والخارجي لم تكن مرتبة قاماً. كانت مجازية ما دامت هذه البلاد، معنيّ، أسغر من مكن المسافة بن النفى الداخلي والخارجي لم تكن مرتبة قاماً. كانت مجازية ما دامت هذه البلاد، معنيّ، أسغر من مكانها . وفي المنفى الخارجي أد ركت كم أنّ قليه بدن بهد أي شيء شخصياً من قرط ما يحيل إلى العام. ولم يعد أي شيء عاماً من قرط ما يحيل الشخصي، ستطول الرحلة على أكثر من طريق الخالج، نحن، أم الوطن. والوطن قبنا يتفاصيل مشهد، الطبيعي، تتطور صورته يقهوم نقيضه. وسيقمر كل أنها هو يشده. سينمو كثير من الريس الجربج على أرض الهامش المؤقنة. ستحلّ اللغة محلّ الواقع، وتبحث القصيدة عن أسطورتها في مجل التجربة الإنسانية، وسيصير المنفى أدباً، أو جزءاً من أدب الضياع الإنساني، لا لتبرد نار الراجبينيا الخاصة بل لتدخل في تاريخها البشري العام. لكن الإسرائيلين سيطاردون هذه المكانة. سيقولون إنهم هم المنظيرن، هم المنظمة منة أخرى من اسمها. فكما أن من حنّ الشحية الخاصة أن تخلق ضحيتها، كذلك من حنّ المنفيّ الخاص أن يخلق منفيه،

سيُحاح لي، بعد ما يزيد عن ربع قرن، أن أرى جرءاً من بلادي، غزة التي لم أرها من قبل إلا في قصائد شاعرها الراحل معين بسيسو الذي جعلها جئته الخاصة. الطريق إليها عبر صحواء سيناء موحش، يُسامره نبت صحواري هنا وهناك، نخيل حار دوباية تذكارية، ويحر على الشمال. أما مشاعري فقد كانت مُرثيّة بمقلاتية باردة حيناً، ونهياً غيرة من يعرف الفارق بين الطريق والهدف حيناً آخر. تكاثر النخيل قباة في العربش. ها أنذا أتشرب من المجهول الذي تمنيت لو يطول، ولكن سلطة الرعبي على القلب تتراخى تدريجياً؛ هيًا بنا قبل أن يهيط المساء. انتظر، قال في صاحبي وزير الثقافة، فالوطن في متناول اليد. والوطن هرما تحسن به الآن. هو هذا التوبيشي وهذا الاضطراب. قلت: لعلّه هو هذا المناسبة أكثر واقعية.

لا أحلم الآن بشيء. من هنا تبدأ فلسطين الجنيدة: من هذا الحاجز الإسرائيلي. سيارة جيب عسكرية، علم، وجندي يسأل المراقق بمن يسأل المراقق بمن الباحثة عن يسأل المراقق بمن يعد ألله المساورين الباحثة عن قرح العائدين إلى الميدات المسورين الباحثة عن قرح العائدين إلى المبتة. وتلسمتني أضراء المستوطنات وحواجز الجيش الإسرائيلي على جانبي الطريق. ولعل أثل ما يفاجئني هو انكسار القرام المجتمزة وأمريحا أولا، فقاحن في البناية. غزة وأربحا أولا، فتحن في أول الأمل.

لم أتمكن من الوصول إلى أربحا. فكيف أصل إلى الجليل، وطني الشخصي؟ كان ذلك مشروطاً بشروط قال لي

إميل حبيبي إنه يخجل من تقلها. لكند لم يعرف أنه سيرحل بعد عامين، وأن جنازته ستوثر لي فرصة حزينة لأفرح بهرودة قصيرة إلى الجليل، إذ حصلت على تصريح لمدة ثلاثة أيام للمشاركة في تأيين إميل حبيبي وازيارة بيت أمي. وهناك احترقتُ بلهفة العودة، فمن هنا خرجت وإلى هنا أعود. ورأيتُ كيف يستطيع المر، أن يولد من جديد: كان المكانُ قسيدتي.

سيسيسي. ويقسني شيء لأحقق موتي المشتهى في ذروة هذه الولادة. بيد أني، وأنا أهرم من اكتمال الدائرة، كنت أدرك لم يقصني شيء لأحقق موتي المشتهى في ذروة هذه الولادة. بيد أني، وأنا أهرم من اكتمال الدائرة، كنت أدرك أن السلاخ الأسطورة عن الواقع ما زال في حاجة إلى مزيد من المستقبل. وأما الحاضر، فلم يكن أكثر من زيارة بعود الزائر بعدها إلى توازنه الصعب بين منفى لا بُدّ منه وين وطن لا بُدّ منه. فلا يُمَرّث هذا بمكن ذاك، ولا ذاك بنقيض هذا. فقي كل وطن منفى، وفي كل منفى بيث من شعر.

ولم أعد بعد. لم تنته الطريق لأقول مجازاً إن الرحلة ابتدأت.

محمود درويش

أقواس

حموة الى قصص بورفس

حين كنت طالباً أحيبت جان برل سارتر وآمنت إيماناً قرباً بفرضيته التي تقول، إن الكاتب بجب أن يلتزم بازمنته وبالمجتمع الذي يعيش بين أفراده، وإن الكلمات أفعال، والإنسان يستطيع أن يؤثر، من خلال الكتابة، في التاريخ. لكن أفكاراً كهذه تبدو ساذجة اليوم، ويمكن أن تنحو الى التفاوب. ذلك أننا نعيش في عصر يتصاعد فيه التشكيك لكن أفكاراً كهذه تبدو ساذجة اليوم، ويمكن أن تنحو الى التفاوب. ذلك أننا نعيش في عصر يتصاعد فيه التشكيك نحر الأفضل، وأن الأدب ينبغي أن يسهم في ذلك. آنذاك، بدأ الشعور بتأثير بورخس خارج الدائرة الصفيرة لمجللة عمل ومحجبه الأرجنتيتين. كان الأتهاع المتحمسون في عدد من المن الأميركية اللاتينية، وفي الجو الأدبي، يتصارعون على تماهاته وقرره ومراياه والأدبي، يتصارعون على تماهاته وقرره ومراياه وأقلمية والمشوائية التي تقل كل عالم الفرة الأميركية اللاتينية، وفي الجو الأدبية، والميان المتحسين في ليما صديق معاصر والمشوائية التي تقل كل ما علمني وسكاكينه قحسب، وإلها أيضاً على استخدامه الأحيل للنموت والظروف. كان أول المتحسين في ليما صديق معاصر سارتر أن أكرهد: انسحاب القنان من الحالم ولجوده الى عالم الفكر، المرقة الواسعة، الفنتازيا، الكاتب الذي يحتقر السياسة والتاريخ والواقع، ويعرض دون شعور بالمار، شكه واحتقاره الساخر لأي شيء لا يتبعث من الكتب، الملكر لم يسمع لنفسه أن يحثر المقائد القطعية ومثالية اليسار فحسب، وإلها أيضاً دفع بتسخيفه للمعتقدات إلى حد أنه انتضا الى الحرب المافظ وسرخ قراره يعرقع مدعياً أن السادة يفضلون القضايا الحاسرة.

حاولت أن أظهر في مناقشاتنا ، وبكل المكر السارتري الذي أملكه، بأن الفكر الذي يكتب ويتصرف ويتكلم كما يفعل يورخس، يتحمل، نوعاً ما ، مسؤولية إزاء جميع أمراض العالم الاجتماعية ، أن قصصه وقسائده لم تكن أكثر من جوفا ، وأن التاريخ ، بحس عدالته المرعب، الذي يستخدمه التقدميون كما يناسبهم ، كفأس الجلاد أو كورقة لاعب الروق الفشاش المعلمة ، أو خفة يد المشعوذ ، سوف تصنع له يوماً طبق الحالي المتاسب. ولكن حالما كانت المجادلات تنتهي ، وفي عزلة غرفني المنفسلة ، أو في المكتبة ، وكمثل يبوريتاني سومرست موم المتعصب في كتاب المجادلات يتسملم لإغراء اللحم الذي يشجيه، كنت أجد أن سحر بورخس لا يقارم. وسوف أقرأ قصصه ومقالاته لمعاقد أن عن مناقد عن ما مرتب مارتر.

كنت، نرعاً ما ، متقلباً في أهوائي الأدبية أيام المراهقة. أما الآن، حين أعيد قراءة كثيرين من الكتاب الذين كانوا غوذجاً لي في ما مضى، أجد أنهم لم يعودوا يستوقفونني، وبينهم سارتر. لكن الهيام السري، المذنب، الذي امتلكند نحر أعمال بورض، لم يتلاش أبداً، وقد شكلت قراءته، العمل الذي كنت أقوم به بين فينة وأخرى كأننى أمارس طقساً، كان دائساً متمة دائمة لي. ثم أعدت، من أجل تحضير هذه المقالة، قراءً كتبه وإحداً وإحداً، ودهشت، مرة أخرى، كما حصل لي، ثم أعدت، من أجل تحضير هذه المقالة، قراءً كتبه وإحداً وإحداً أي يقاماً أخرى، كما حصل لي، حين قست بذلك للمرة الأولية عابرة، ولكنتي، وفي حالة بورخس، لا أعتبر من النهور إعلان أنه الشيء أنه من المحتمل أن تكون التخمينات الأدبية عابرة، ولكنتي، وفي حالة بورخس، لا أعتبر من أكثر الفنانين حضوراً في الفاكرة في عصرنا. آمنت أيضاً أن الدين المكتبوب باللغة الإسبانية في الأزمنة المفيشة، وأنه من أكثر الفنانين حضوراً في الفاكرة في عصرنا. آمنت أيضاً أن الدين اللكن نكتب بالإسبانية، دين صفور وليسل هذا عتي أمثالي من الذين لم يكتبوا أبداً قصة فتتازية خالصة، ولم يشعروا بأية قرابة خاصة مع الأشباح والجن واللانهاية أو

لا يعي الكاتب، في غالب الأحيان، التأثيرات التي يتلقاها. ولانني أكتب روايات وقصصاً قصيرة واقعية، يختلف عملي اختلامًا جذرياً عن عمل بورض. ولكنني كنت أقرأ بورض منذ أن اكتشائت، ودائماً بإعجاب كبير. وهذا الاتنباء ترك نرعاً من العلامة في ما كتبته، رغم أنني لا أقدر أن أقول في أية مناطق معددة هي حاضرة. تأثر كثير من كتاب أميركا اللاتينية ببورض، وتأثيره في نثر غابرييل غارسيا ماركيز واضع. لكن تأثير بورخس في قصص خولير كورتاثار ببدو أكبر لأن حضور بورض لا يتجلى في الأسلوب فحسب، وإنما أيضاً في نسق تعريل الواقع الهومي الى فنتازيا محضة. إن آلية تحويل الواقع الحقيقي الى واقع خيالي هي آلية بورخيسية. أثر بورخس أيضاً بشكل كبير على الكاتب المكسبكي خوان خوسية أربولا، الذي يعتبر من كتاب الفنتازيا الجهدين جداً.

أعلن بررخس، بالنسبة الى الكاتب الأميركي اللاتيني، نهاية نرج من عقدة النقص التي منعتنا جميما، عن غير قصد، من إثارة موضوعات معينة وسجنتنا في وبههة نظر محلية. قبل بورخس، بدأ أنه من التهور أو خلاج اللات لأي منا أن ينشد الثقافة الكونية كما يقمل الأوروبي أو الأميركي الشمالي. ولقد فعلت ذلك، بالطبع، حقدة من شهراء أميركا اللاتينية الحداثيين، لكن محاولاتهم، حتى الأكثر شهرة، والتي قام بها روين داريو، اتسمت بالمحاكاة الساخرة وغرابة الصور وشيء قريب الى رحلة سطحية وسخيفة في أرض أجنية. وبالفعل نسي الكاتب الأميركي اللاتيني ما لم يشك به أبدأ كتابنا الكلاسيكيون، كمثل إنكا غارسيلاسو وسور خوانا إنيس لا كروث، وهو، بعن اللفة والتاريخ، يمثل جزءاً شرعياً لا يتجزأ من الثقافة الغربية. منذ أن وسع الأسبان والبرتفاليون، منذ أربعة قرون ونصف، حدود الثقافة الغربية الى نصف الكرة الجنوبي، لا مجرد مقلد أو كولوتيالي.

ومع بورض أصبح هذا صحيحاً مرة أخرى. وبرهن، في الرقت نفسه، أن مشاركتنا في هذه الثقافة لن تأخذ شيئاً من سيادة وأصالة الكاتب الأدروبيين مبراث الغرب بشكل من سيادة وأصالة الكاتب الأدروبيين مبراث الغرب بشكل كامل وشامل، كما قمل هذا الشاعر والقاص الأرجنيني الذي هو من الأطراف. من الذي، بين معاصري بورخس، عالج، بسهولة مسارية، الأساطير الاسكندنافية والشعر الأشكوساكسوني والقلسفة الألمانية، أن المصر الذهبي في أسانيا، الشعراء الإتكليز، دانتي وهوميروس وأساطير وخرافات الشرقين الأقصى والأوسط، هذه الأعمال التي ترجمها أدروبا ومنحها للعالم ؟

لكن هذا الأمر لم يجعل من بورخس أوروبياً. [ذكر دهشة طلايي في كلية الملكة ماري بجامعة لندن في الستينات حين كنا نقرأ Ficciones وكتاب الألف، قلت لهم إن هناك كتاباً أميركيين لاتينين اتهموا بورض بأنه متأورب وأنه ليس أكثر من كاتب إنكليزي. ثم يستطيعوا معرفة السبب. هذا الكاتب الذي تمتزج في قصصه بلدان مختلفة وعصور وموضوعات ومراجع ثقافية كثيرة، بنا بالنسبة إليهم، غريباً كرقصة التشا الفشأ الذي كانت تحدث علياناً أنذاك. لم يكرنوا منطئين. لم يكن بورضى كاتباً مسجوناً خلف القضيان الثقيلة للتراث القومي كما يحدث غالباً للكتاب الأوروبيين. سهلت هذا الحرية رحالات عبر الفضاء الثقافي الذي تحرك فيه بسهولة محكمة، نظراً لإتقائد لفات عديدة. كان متلهذا ليصبح سدجو ثقافي واسع للدى، وكانت الطريقة التي اتبعها ليصير أرجنتينياً ويعمق، أي أميركياً لاتينيا، هي أن يبني للاضي على أساس قومي وأجنبي.

كان إنخراط بورخس المتوتر في الأدب الأوربي، طريقة لتشكيل جغرافيته الشخصية وخصوصيته. كان ينسج، من خلالط المجبية يتواشج فيها ثئر خلال المتماماته الواسمة وعفاريته الخاصة، نسيجاً من الأصالة العظيمة، مصنوعاً من خلالط عجبية يتواشج فيها ثئر سنيفنسون وألف ليلة وليلة - التي ترجمها إنكليز وفرنسيون - مع رعاة بقر من قصيفة مارتن فيبور وشخصيات من الجزر، ويتمارك فيها قاطما طريق من الزمن القديم من يوينس آيريس - متنفيّلان أكثر مما هما مسترجعان من الذاكرة - بالسكاكين بسبب نزاح يهدو امتداداً لصراع قروسطي ينتهى بإطلاق النار على عالى لاهوت مسبحيين.

وإزاء الستارة البورخيسية الخلفية الفريدة تظهر الكائنات والأحداث الأكثر تغايراً كما في كتاب الألف، في زئزانة كارلوس أرخنتينو دانيري. ولكن على خلاك ما يحدث في تلك الشاشة الباسيفيكة الصغيرة الشي لا تستطيح أن تكشف عناصر الكون إلا عشوائياً، نجد في أعمال بورض أن كل عنصر وكائن يجمعان مع بعضهما ويصفيان من خلال وجهة نظر واحدة، وعتحان التعبير الكلامي الذي يقدم لهما شخصية نمزة.

وهنا منطقة أخرى يدين فيها الكاتب الأميركي اللاتيني بالكثير لنموذج بروض الذي لم يبرهن لنا ، أن أرجتينيا يستطيع أن يتحدث بثقة عن شكسير ويبتكر قصصاً مقنمة بشخصيات جاحت من أبردين فحسب، وإغا أيضاً أحدث ثورة في تراث لفته الأدبية. لاحظوا أنني قلت غوذجاً وليس تفسيراً. إن نثر بورض، ونظراً لأصالته الحاصة، سبب غوضى كبيرة بين معجين لا يحصى عندهم تحول في أعمالهم استخدام صور معينة، أو أفعال أو نموت أسسها بررضى، الى محاكاة ساخرة نحسب. هذا هو التأثير الجاهز القابل للرصد، لأن بورض كان أحد الكتاب الذين تجموا، بشكل كامل، في أن يضموا ختمهم الشخصى على اللغة الاسبانية.

كانت موسيقى الكلمة الشيء المفضل بالنسبة لبورض، وهي بارزة في أعماله، كما في أكثر أعمالنا الكلاسيكية قيزاً كمثل أعمال كريفيد الذي أعجب به بورض، وغرنغورا الذي لم يُرُق له. إن تثر بورض معروف للأذن، حتى أننا غالباً ما نجد، في عمل شخص آخر، أن جملة واحدة أو فملاً بسيطاً مستخدماً في حالة الثعدي، كمثل: يثبت أو يستغذ أو يخمن، يصبح إفشاء بتأثير بورض.

أحدث بورخس تأثيراً عميقاً في النثر الأدبي الاسباني كما أثر روين دارير قبله في الشعر. والغرق بينهما يكمن في أن داريو استورد من فرنسا عنداً من طرق التكلف والموضوعات التي كيفها في أعماله وأسلويه الغريب. وقد عبّر هذا، توها ما، عن مشاعر وأحياناً عن تتفجية فترة كاملة وبيئة اجتماعية محددة، ولهذا يمكن أن يستخدم أدواته كثيرون دون أن يققدوا أصواتهم الخاصة.

كانت ثررة بورخس شخصية، مثلته وحده، وققط بطريقة غامضة وغير مهاشرة، كانت متصلة بالخلفية التي تشكل فيها والتي أسهم في تشكيلها بشكل حاسم، وهي مجلة Sur، ولهذا السبب يتعول أسلوب بورخس الى كاربكاتير محض، على يد أي شخص آخر. لكن هذا لا يقلل من أهميته، أو من المتمة الهائلة التي يقدمها نثره الذي يكن تقوقه كلمة كلمة كشيء طب المذاق. إن الشيء الثوري في نثر بورخس هو أنه يحتوي تقريباً على أفكار بقدر ما يحتوي على على الفرنسي والإنكليزي، كانت تمثلك في الأدب الإسباني في أميركا اللاتينية بعض السياتين. مارتا بيثاره، والتي هي شخصية في قصة المهادرة ليورخس، تقرأ لوغونيس وأورتيغاي غاسبت، وهذا يؤكد اشتباهها بأن اللفة التي ولدت من أجلها كانت أقل ملاتمة للتعبير عن اللهن أو الأهواء من التظاهر اللفظي. واضعين المزاح جانباً، فو حلفنا ما قالته عن الأهواء، لكان هنال الحقيقة في ملاحظتها.

إن اللغة الإسبانية هي كمثل الإيطالية أو البرتغالية والكاتالاتية، لغة إطناب، غنية وصاخبة، يثير مناها العاطفي المجب. ولكن، للأسباب تفسها، هذه اللغة ليست دقيقة فكرياً – مفهومياً. إن إنجاز كتاب نثرنا الأعظم، منذ سرقانتس، هو مثل عرض رائع للألعاب النارية، تتقنم فيه كل فكرة عابرة، تسبقها وتحيط بها حاشية غاضية من الخلم سوانتس، هو مثل عرض رائع للألعاب النارية، تتقنم فيه كل فكرة عابرة، تسبقها وتحيط بها حاشية غاضية من الخلم والملتسين والوصيفات، الذين يلميون وظيفة زخرقية فحسب. إن اللون ودرجة الحرارة والموسيقى أمور مهمة في نثرنا كمثل الأفكار، ولني يعض الحالات – كما عند ليثا ماليما وقبل إنكلان. ليس هناك اعتراض على هذه الإقراطات كمثل الأفكار، ولهي هناك اعتراض على هذه الإقراطات على الملاوس المالية، والمالية وجوده العاطفي والملموس على المالية والمؤسورية وكامينتيه وكامياد خوسيه سيلا، على سبيل المالية والإسلام المؤسورية والمؤسورية على الأعراد والمؤسسة المؤسورية المؤسورية على المؤسورية على المؤسورية المؤسورية المؤسورية عامة عادة يكتبون أدياً. وينطبي المفكر الأبرز في الأزمنة الحديثة في اللغة الإسبانية، ويتطبية المؤسسة فاسيت اللي هو، قبل أي شيء، ويط أدب.

تأتي إلينا الفلسفة من خلال الأدب، لأنه من الصعب على شخص من ثقافتنا أن يفضل الأفكار عن اللحم واللون والإحساس. كان يورخس استثناء تادراً عين آمن بأهمية الأفكار، بحيث أن كل ما تهتى يحلف ويفغ الى مستوى ثان. وقد ازهرت عبقرية الكاتب الإسباني دائماً عبر البلاقة المفرطة، التي تمير عن عنصر أساسي في طبيعتنا ثان. وقد ازهرت عبقرية الكاتب الإسباني دائماً عبر البلاقة المفرطة، بالمو تيرودا. إنه اللائنضباط، الإقراط. إن الإبناع يظهر كظاهرة طبيعية، كتوع من تنح الطبيعة أكثر عاهو تمرين فكري. وقي داخل هذا التراث، كان نثر بورض شيئاً شاذاً. ذلك أنه، عبر اختيار السوقية الأشيق، كان يخالف، ويمعق، الميل الطبيعي للفة الاسبانية نحر الإقراط. وأن تقول إن الإسابية أصبر الإطناب الله الأخرين، لكن الأمر ليس كذلك. ما أحاول أن أقوله حول الإطناب الذي وصفته لتري، هو أن هناك دائماً في أعمال بورض مستوى منطقياً غير عادية، وبينما لا ثلثمي إلى مستوى أدنى، يعتر عنها بخلمات مباشرة ومقتصدة بشكل كبير. يقول الراوي في غير عادية، وبينما لا ثلثمي إلى مستوى أدنى، يعتر عنها بخلمات مباشرة ومقتصدة بشكل كبير. يقول الراوي في عن بورض. وهذه القصة أمثولة عن عالمه الروائي، وقيها دائماً ينها الفكري ويدمر الفيزيقي. ومن خلال ابتكار هذا عن بورض. وهذه القصة أمثولة عن عالمه الروائي، وقيها دائماً ينتهم الفكري ويدمر الفيزيقي. ومن خلال ابتكار هذا الأسلوب، الذي يمكس، براعة، أذواقه وخلفياته، أحدث بورض التكاراً جذرياً في التراث الأسلوبي للقة الإسبانية. ومن خلال تطهيرها وفكرتتها وتلويتها بطريقة خاصة كهذه، أظهر أن اللغة، التي كان متشدة حيالها، مثل شخصية مارتا بيثارو/ كانت أكدر غنى ومرونة عاهي عليه تراثها. مفترضين أن كاتباً من عيار بورض حاول ذلك. كانت الإسبانية قادرة على أن تصبح واضحة ومنطقية كالفرنسية ودقيفة وملينة بالفروق الدقيقة كالإنكليزية. ليس هناك أعمال أدبية في لفتنا، مثل أعمال بورخس، تعلمنا، أنه، بخصوص اللفة الأدبية الإسبانية، هناك دائماً الكثير الذي يجب أن ينجز، وأنه ليس هناك شي- نهائي ودائم.

إن الأكثر تفكيرا وتجريدا بين كتابنا، كان في الوقت نفسه قاصاً من الضواحي. يقرآ المرء معظم قصص بورض
ياهتمام تخديري، عادة ما يُحقظ من أجل قراح الروايات البوليسية، النوع الذي طوره من خلال حقنه بالميتافيزيقيا.
لكن موقفه من الرواية كان قائماً على الاحتقار. إذ أن ميولها الواقعية تزعجه، ذلك أن الرواية – باستثناء روايات
هنري جيمس وبعض المزاولين الآخرين الميزين – نوع يقاوم أن يُخصَر في التأملي والفني ومحكوم عليه أن يتصهر في
حاصل جمع التجرية البشرية: الأمكار والفرائز والفرد والمجتمع والراقع والفنتازيا. ووجد بورخس أن نقص الرواية
حاصل جمع التجرية البشرية والأمكار والفرائز والفرد والمجتمع والراقع والفنتازيا. ووجد بورخس أن نقص الرواية
النظري واعتمادها على الطين البشري أمر لا يطاق. ولها السبب كتب في ١٩٤٨ مقدمة لكتابه وحديقة الطرق
المشركة بقال فيها: وإن عادة كتابة الكتب الطويلة والتوسع إلى ٥٠٠ صفحة بفكرة يكن أن تطرح في بضعة سطور،
لهر مجهد ومرهق، وتسلم هذه الملاحظة جدلاً أن كل كتاب هو خطاب فكري وشرح لفرضية. إذا كان هذا
صحيحاً فإن تفاصيل أي عمل روائي أن تكون أكثر من ألبسة زائدة على حفئة من المفهرمات التي يكن أن تعزل وقصد
كالفزائزة التي تصشش في محارة. هل بوسعنا أن نختزل رواية دون كيخوته وموبي ديك ودير بارما والشياطين إلى
فكرة أو فكرتين؟ إن مقولة بورض غير مقيدة لتعريف الرواية دون كيخوته وموبي ديك ودير بارما والشياطين إلى
فكرة أو فكرتين؟ إن مقولة بورض غير مقيدة لتعريف الرواية دون كيخوته وموبي ديك ودير بارما والشياسي لأعماله
فكرة أو فكرتين؟ إن مقولة بروض غير مقيدة لتعريف الرواية دون كيخوته وموبي ديك ودير بارما والشياسية المؤسرة والتأمل والتقرية.

هناك أيضا تحفظ فكري حول الواقع في أعمال سرفانتس وهو بورغيسي جداً. لكن هناك دائماً غم ودم وتجرية حية يُعاد إنتاجها وابتكارها في أعمال سرفانتس إلى جانب الأفكار. لكتنا لا تجد هذا لدى بورخس. إذ أن عالمه الأدبي أكثر تجريدية وفكرية يكثير من سرفانتس. لهذا احتقر بورخس الرواية كنوع أدبي، ذلك لأمه من المستحيل فصل الرواية عن التجرية الحية، وأعني بهذا: النقص الإتساني. لا يكتلك في الرواية أن تكون كاملاً فحسب، وإلها ينهفي أيضاً أن تكون تاقصاً، والنقص الذي هو جوهري في رواية لا يُكثيرُ فنياً بالنسبة لبورخس، وهو، بالثالي، غير مقبول. ولهذا غالباً ما كتب بورخس ضد الرواية وصررها كجنس أدبي ثانوي.

وسبب قصرها وانضفاطها، كانت القصة القصيرة النوع الأكثر ملاسة لتلك الموضوعات التي حثت بورض على الكتابة. ويفضل إتفانه لصنعته، فإن الزمن والهوية والأحلام والألعاب وطبيعة الواقع، المضاعف، والأبدية ـ كلها الكتابة. ويفضل إتفانه لصنعته، فإن الزمن والهوية والأحمام والألعاب وطبيعة الواقع، المضاعف، والأبدية ـ كلها فقدت غموضها وإعاقتها وارتئت الهجة والبعد الدرامي. وتهده هذه الإنشفالات جاهزة كالقصص، وتبدأ عادة بذكاء وواقعية، بتفاصيل وهوامش دقيقة، وغالباً معنيّة باللون المحلي، وهكذا، عند نقطة ما، يستطيع، دون إدراك أو يفطأته، أن يستطيع، دون إدراك أو بفطأته، أن يسرقها نحر المقاتل مهمة أبدا الأسلام والمنافقة على المنافقة وغافة المنافقة المنافقة والمنافقة والمنفقة المنافقة المنافقة المنافقة والمنفقة والم

شاهدت بورخس مرات قليلة جداً. كانت المرة الأولى في باريس حين كنت صحفياً. ذهبت الأجري معه مقابلة وكنت متاثراً إلى درجة أنتي لم أستطع أن أتحدث. وأذكر أنني سالته: وما رأيك بالسياسة : ع فكان جوابه الذي لا أزال أذكره

إلى الآن: «إنها أحد أشكال الضجر.»

كان في البداية رجلاً مؤدياً وخبوراً جداً، لكن شخصيته تغيرت بعد أن أصبح مشهوراً، إذ تبنى شخصية عامة مختلفة جداً عن شخصية عامة مختلفة جداً عن شخصيت المحافظين المختلفة عن شخصية المحافظين المختلفة على المحافظين المحافظين على المخافظين على المخافظين على المخاورة على المخافظين على المخاورة على المخاورة على المخاورة على المختلفة على ا

ولكن يتيغي ألا تكون كذلك. الكتابة نشاط تعريضي ويزدهر الأدب في حالات كهذه. تمع صفحات بورخس بالسكاكين والجرائم ومشاهد العذاب، لكن القسوة تهتى بعينة بسبب حسد المسقول بالسخرية والمقاتبية الباردة لنثره الذي لا يسقط أبياً في الحسية والماطفي المعض. وهذا يضفي صفة الجسال الكلاسيكي على الرعب المادي، الصفة التي تنحد طبيعة عمل فتى وُضعَ في عالم غير واقعى.

كان بورضى مسحوراً دائما أيبتولوجياً وقط سفاح أحياء الفقراء الخارجية في بوينس أيرس، وكان يسحوه أيضاً مقاتل المدية من الأرجنتين الريفية. كان هؤلاء الرجال الفساة يملون، بجسديتهم المجردة وبراءتهم الحيوانية، وغرائزهم غير الملجومة، نقيض بورخس التام. لكنه، ورغم ذلك، ملا بهم بعض قصصه ومنحهم كرامة بورخيسية معيشة، أي صفة جمالية وفكرية. ومن الواضح أن هؤلاء السفاحين ومقاتلي السكاكين والمجرمين القساة اللبن ايتكرهم هم أدبيون وحقيقيون كمثل الشخصيات الفتنازية المحتمة. يمكن أن يرتدوا معاطف واقية من المطر أو أن يتحدثوا بطريقة تقلد لفة سفاحي الزمن القديم، أو رعاة البقر الجاوتشو من الداخل الأرجنتيني. ولكن لا شيء من هلا يجعلهم واقعيين سوى المبتدعين والسحرة والخالدين والمباحين الذين يسكنون قصصه، إما اليوم أو في الماضي البحيد، من كل زاوية من المكتوب والجميع لهم أصولهم، لا في الحياة، بل في الأدب. إنهم، في المقام الأول والآخير، أفكار حوات بسحر إلى طم بغضل نسج الكلمات الحبير على يد ساحر أدبي عظيم.

إن كل قصة كتبها بورضي جوهرة فنية، وبمض قصصه كمثل تلون أركبار أوربيوس تريتيوس، والأطلال الدائرية، علماء اللاهوت، الألف، هي روائع من هذا النوع. إن المفاجأة ومكر موضوعاته، يضاهيها حس بنائي لا يخطى «. يقتصد بورضي إلى حد الهوس، ولا يسمح بدخول كلمة أو معلومة زائدة وكأنه يريد أن يفرض ضرببة على براعة القارى»، بل إنه كان يحلف التفاصيل أحياناً. إن هذا الاقتصاد في الكلمات يكن أن يذكر الهمض بهمنغواي الذي كان كاتباً مقتصداً وصارماً. لكن الفرق بينه ويين بورضي كبير جناً. لم يكن همنغواي مفكراً وبدا أنه يحتقر المفكرين. كان عالم عالم حقائق وأفعال وكائنات حية وأشياء أكثر أهمية من الأككار بكثير. لقد كان كاتباً واقعباً بخلاف بورضي. إن رمز الخلفية لقصة همنغواي قد يكون حلبة ملاكمة، أما لبروضي فللكتبة. من ناحية أخرى، أعتقد أن نابوكوف كان كاتباً قريباً إلى بورضي. امتلك ثقافة أدبية غنية وقرك بسهولة بين لغات وتراثات مخطفة، وامتلك يهذو، لم تكن اللعبة، بالنسبة إلى نابوكوف، إلا قريباً فارغاً من أبوهر الأخلاقي.

إن الفراية عنصر لا ينفصل عن قصص بورض. تجري الأحناث بعيداً في الزمان والمكان، وهذا الإبعاد يمنحها فتنة

إضافية. أو تجري في الأحياء الفقيرة الأسطورية في برينس آيرس القدية. في ملاحظة حول إحدى شخصياته، يقول يورخس: «كان الشخص مسلماً، جعلته إيطالياً، لكي أقدر على سبره يسهولة أكبر». وفي الحقيقة، كان بررخس عادة يفعل المكس. كلما ابتعدت شخصياته عنه أو عن قرائه في الزمان والمكان، قكن من أن يتحكم بها بشكل أفضل، ويعزي إليها تلك الصفات المعشة التي تمع لها، أو يجعل تجاربها غير المرجعة غالباً أكثر إقناعاً. ولكن هذا لا يعني القول بأن غرائبية بروخس ولرنه المحلي تجمعهما قرابة مع غرائبية ولون كتاب إقليمين، مثل ريكاردو غيرالديس وسيرو أليضها، فهناك في أعمالهما الفرائبية تلقائية تنبعث من رؤية إقليمية محلية ضيقة للريف وعاداته التي يحاول الكاتب الإقليمي أن عائلها مع العالم. إن الفرائبية في أدب بورخس حجة يستخدمها، بوافقة أو جهل القارى، ليتزلق بسرعة، دون أن يدرك، خارج العالم الواقعي وإلى حالة اللاواقعية التي يعتقد بورخس، هو وبطل قصة المعجزة السرية، أنها شرط للفن.

إن التعمة التي لا تناصل لفرانيية قصصه هي المرقة الواسعة، قطع الموقة المتخصصة، والتي هي عادة أدبية، ولكنها أيضاً فيلولوجية وتاريخية وقلسفية أو لاهوتية. هذه الموقة، التي تناخم ولكن لا تتجاوز حدود الحكمة المعلية أبناً تصوح بحرية تامة. ولكن المسألة لا تكنن في إظهار إطلاع بورخس العميق على ثقافات عديدة، إنها، بالأخرى عنصر أساسي في الاستراتيجية الإيداعية هدفها صبغ قصصه بلون معين ومنحها جواً خاصاً بها وحدها. بعتى آخر، إن قدرة بورخس على استخدام الخلفيات والشخصيات الفرائيية تؤدي وظيفة أدبية محضدة، تُخضمها، من خلال تحريف المدونة الواسعة أو تطويرها، وجعلها تزينية تارة ورمزية طوراً، للمهمة المطلوبة. يهذه الطريقة، يفقد لاهرت بورخس وفلسفته ولسانياته شخصيتها الأصيلة؛ تأخذ صفة الأدب الروائي، وبعد أن تصبح جزءاً لا يتجزأ من الفنتانيا الأدبية، تتحول إلى أدب.

اعترف بررض مرة في مقابلة قاتلاً: وأنا متعفن من الأدبع. وهكذا كان عالمه القصصي الذي هو أكثر الموالم أدبية بين عوالم المؤلفين، ونرى فيه أن الموالم والشخصيات والأساطير التي يصرغها ، على مر السبنين، كتاب آخرين، تعنيق خارجة وداخلة ، مرة بعد أخرى، ويحبوبة ، يحيث أنها تنتهك، نوعاً ما ، المالم الموضوعي الذي هو السباق المعتاد لأي عمل أدبي. إن المرجم في أدب بورض هو الأدب نفسه. كتب بورض يسخرية في خاتمة وأصلام النمر »: ولقد حدث لي القليل في حياتي، لكنني قرأت كثيراً، أو بالأحرى، لم يحدث شيء يقي في الذاكرة أكثر من فلسفة شوينهاور وموسيقى كلمة إنكلترة ». وينبغي أن لا يؤخذ هذا حرقياً، ذلك أن حياة أي إنسان، مهما كانت خالية من الأحداث، تخفي ثروات ولفراً أكثر من أعمل المعلية اللاعنية الاكتر تعقيداً. لكن الملاحظة تكشف حقيقة الأكثر تعقيداً. لكن الملاحظة تكشف حقيقة ماكرة حول طبيعة فن بورخس، والدي تأثير، أكثر من أي كاتب حديث آخر، من تمثل الأدب المعالي ووضع ختم قردي

إن قصص بورخس الموجزة مليئة بالرئين والألوان التي تقد بعيداً إلى الجهات الأصلية الأربع للجغرافية الأدبية. وإلى هذا، نعيد، دون شك، حماسة مزاولي النقد الكشفي الذين لا يتوقفون عن محاولاتهم للبحث عن مصادر بورخس اللاتهائية وتحديدها. ورغم أنه عمل مضن لا يخطىء، إلا أنه بلا جدرى، ذلك أن ما يمنح العظمة والأصالة لقصص بورخس، ليس المواد التي يستخدمها قحصب، وإنما ما يحوّل هذه المواد إليم. عالم صغير، متخيل، مسكون بالنمور والقراء والمُتفقين، مليء بالعنف والطوائف الفرينة والأعمال الجيانة والبطولة التي لا تساوم، عالم يحل قيم الحيال مكان الواقع الموضوعي والمهمة الفكرية الأحيالة الفائمة الذي شكل آخر للنشاط البشري. في عالم الفتتازيا هذا ، ولكن فقط بعنى أنه عالم غير مسؤول، لعبة مطلقة من التاريخ وحتى من البشرية. هناك الكثير من اللعب في أعمال بورخس، وحول المسائل الأساسية للحياة والموت، القدر البشري والقيامة، يعبر عن الشك أكثر مما يعبر عن الشك أكثر عما يعبر عن الشك أكثر المسائل المسئل عالم المنطقة ا

الشعر، القصة القصيرة والمقالة، هي كلها متحمة في عالم يورض، ومن الصعب غالباً أن نحات في أي نوع أو بين أو من أو بين أدبي يُصلَّكُ تصه. تروي بعض قصائده قصصاً وكثير من قصصه القصيرة . وخاصة القصيرة جذا . يمثلك الإحكام والبناء الحساس لقصائد النثر. وتنفير العناصر في المقالة والقصة، بحيث تعتم الحدود بينهما تقريباً وتتصهران في واية نابوكوف والنار الشاحية وهي رواية تمثلك نظهر طبعة نقدية لقصيدة أشاد النقاد بالكتاب واعتبروه إنجازاً عظيماً، وهو، بالطبع، كذلك، ولكن المقتبطة هي أن يورضى اتبا عائدية نفسها أشاد النقاد بالكتاب واعتبروه إنجازاً عظيماً، وهو، بالطبع، كذلك، ولكن المقتبط مهيبر مثار و ووؤلف طوال سنوات ويهارة مساوية. تتظاهر بمن قصمه الأكثر إحكاماً مثل والاقتراب من المقتصم ويبير مثار و ووؤلف الايتكار، ايتكار واقتر إنف على المبيد فسمه، يشبع والايتراب إلى مقالات نقدية. وفي غالبية قصصمه، يشبع الايتكار، ايتكار واقع زائف، طريقاً معلياً، مفطهاً التفاصيل بإعادة خلق تاريخية أو في تقليق فلمفي أو لاهرتي، ولان يورخس يعرف دائماً ما يقوله، فإن الأساس غفة أليد هده صلب. ولكن بالشبط، ما هر خيالي غي قصصه يبقى عامضاً. تتقنع الأكاديب كالحقائق والمكس هو الصحيح، وهذا الفموض خاص بعالم بورض. يكن أن يقال المكس حول ككير من مقالاته كمثل تاريخ الأبدية أو القطع الصفيرة في كتاب الكائنات المتخيلة. قيها، بين تحف المعرفة الموسدة، التي تستميع، وهاء إلى تصديد، وكولها إلى تستميع، وكادة سحرية وتحولها إلى تصديد، وكولها إلى تصديد وتحولها إلى تصديد وتحولها إلى تصديد وتحولها إلى تصديد وتحوله المتحدة قرء تتصفيء كمادة سحرية وتحولها إلى تصديد وتحولها المتحدة ترء تتصفيء كمادة سحرية وتحولها إلى تصديد وتحوله المتحدة تعربية المتحدة المتحدة على المتحدد المتحدد التحديد وتحولها المتحدد تقرء تتصفيء كمادة سحرية وتحولها المتحدد الم

ليس هناك عمل أدبي، مهما كان غنيا ومكملاً دون جانب مظلم. وبالنسبة إلى بورض يعاني عالم أحياناً من مركزية عرقية ثقافية معينة. وغالباً ما يظهر الأسرو والهندي والبدائي في قصصه ككاننات أدنى تنمرغ في حالة من البرينة التي ليست، على ما يبدو، غير متصلة إما بحوادث التاريخ أو بالمجتمع، لكنها متضمنة في السلالة أو الموسع، إنهم يثلون بشرية أدنى، بهيدة عن ما يعتبره بورض أعظم صفتين إنسانيتين: الفكر والصفاء الأدبي. وبالنسبة لبورض، كما لإلورت وجبوقاني بابيني وبيو باروغا، لا يمكن أن تكون المعضارة إلا غربية وبيشاء ومدينية. تميش هذه المضارة، كما هبطت علينا، من خلال فلتر الترجمات الأروبية للأعمال الصينية والفارسية واليابانية أو الميابية الأميلة المنابقة ال

واجهتني أيضاً صعوبات كبيرة في الكتابة عن الشخصيات الهندية في رواياتي، وذلك لأنني كاتب وأقمي، بعني

أنني أكتب بوحي من تجاربي الشخصية، وتجريتي الشخصية في العالم الهندي محدودة، الأنني، لسبب واحد، لا أقدت النظات الهندية. أذكر أنني لدى كتابة والبيت الأخضر» أردت أن أجعل شخصية هندية، رجلاً بدائياً من قبيلة صغيرة في منطقة الأمازون، شخصية رئيسية في الرواية. حارلت بصعوبة أن أبتكر تلك الشخصية من الداخل لأظهر للقاري، ذا تبتدر كيف استرعب نوعاً من التجارب مع العالم الأبيض، لكتني فشلت في ذلك. كان من المستحيل، بالنسبة إلي، أن أبتكر وصفاً متنعاً لرجل كان بعيداً عني جداً وذلك من منظور ثقافي، رجل لم يمتلك علاقة عقلاتية، لم سعيمة، مع العالم. شعرت أنني أصنع كاريكاتيراً للشخصية، وقررت أخيراً أن أصفه من خلال وسطاء وشخصيات كنت قادراً على اكتشافها وإدراكها.

إن تيد بورخس المتمركز إثنياً لا يتتقص من صفاته الكثيرة التي تثير الإعجاب، ولكن من الأقصل ألا تنجئبه حين تقيم أعماله تقييماً شاملاً، بالتأكيد إنه قيد يقدم برهاناً إضافياً على إنسانيته، لأنه، كما قبل مرة بعد أخرى، ليص هناك شيء يدعى الكمال المطلق، حتى في عالم قنان مبدح كبورخس، الذي اقترب كأي شخص آخر نحو إنجازه.

ماريو بارغاس يوسا ترجمة : أسامة إسير دمشق

a writer Reality ه ين كتاب

إشارات بـ

- د. خورشي لويس پروخس (۱۹۹۹ ـ ۱۹۹۹ ـ ۱۹۹۹ ـ ۱۹۹۹ . كان شاعراً طليعياً عماراً في المشرينات والثلاثينات، لكن سمعته في العالم اسعندت إلى
 قصصه القصيرة التي بدأ ينشرها في أواسط الثلاثينات.
- سير، مجلة أرجتينية أدبية ليبرالية مؤثرة على تطان صالي، أسستها في ١٩٣١ فكترريا أركامير وأمارتها إلى حين وغاتها في ١٩٥٩.
 كان بررضس أحد المحرين الأوائل للمجلة. ولقد نشر في المجلة بورض وألقونسر ريز وغابريبلا ميسترال وأوكتافير باث، بالإضافة إلى تربحات للوكتر وسادر وسادر ومارويان وشتاينيك وهكسلي وجيد وقاليري.
- ٣ ـ الألند إحتى قصص بررخس الأكثر شهرة، والتي يعثر قيها البطل وعلى الدرجة التاسمة عشرة لقيوه على الألف، تقطة في المكان من المُقرض أنها أصل جميم الفائط المكتة.
 - ٤ ـ غابريبل غارسيا ماركيز (١٩٢٨) الكاتب الكراوميي العظيم.
 - ه ـ غرابور كورتاتار (۱۹۱۶ ـ ۱۹۸۶) كاتب قصة ومقالة أرجنيني كبير من بين أعماله نهاية اللعبة، بستياريو، الحجلة وأعمال أخرى.
- خران خرسيه أريرلا: كاتب قصة قصيرة مكسيكي يستخدم الفتنازيا والواقعية السحرية ليسخر من الجتمع الماصر. جمعت قصصه في
 كتاب يحمل عنوان كريفابولازيو وابتكارات أخرى (١٩٤٧).
- ٧ ربين دارير (١٩٦٧ ١٩٩١). الشاعر التيكاراغري العظيم الذي ساهم في كتابيه: أزرق والنثر القاحش، في حركة المعالة التي أحدثت ثورة في الشعر الأميركي اللايني.
- a Linea Garcilaso de la Vega. . (۱۹۳۹ ۱۹۳۹) الكاتب الخلاسي الأرل في أميركا اللابينية، مؤلف التعليقات الملكية للأنكيين والتاريخ العام للبعرد.

- 4 سررخرانا أنس دي لا كروث (۱۹۹۱ ۱۹۹۵) Sor Jeans Ines de la Cruz . المقر شاعرة أميركدة لاتينية في الفترة الكراونيالية وغالها ما سبت والرئة المكسيكية العاشرة.. إن شعرها هر واحد من أربع الأمثلة عن الباروك في أميركا. ألفت أيضاً أهمالاً دوامية كغيرة وكتابات نثرية تكشف استقلالاً فكرياً نادراً في الأدب النسائي في القرن السابع عشر في الكمبيان.
- ١٠ مارتين نيبرر Martin Fierro: قصيدة ملحمية كلاسبكية أرجنتينية (١٨٧٧) عن رعاة البقر الجارتشر المنطهدين، ألفها خرسيه ه ناندست (١٨٣٠ ـ ١٨٨١).
- ١١ ـ قرانسيسكر دي كويقيدر (١٥٥ ـ ١٩٤٥): أحد أعظم كتَّاب العصر اللَّجي في الأدب الأسباني.
- ۱۷ ـ لویس دی غرنگررا Luis de Gongora) ۱۳۹۱) شاعر اسیاني کبیر، ألف قصائد غنانية وقصصیة جبیلة وأشعاراً غامضة.
- ١٧ ابروبولد لوغونيس (١٩٧٤ ١٩٣٨)؛ أحد أهم شعراء حركة الهذائة الأرجنتهنين وقد ترك تأثيراً كبيراً في الفواتر اللكرية والأدبية في
 أصركا اللاتينية.
 - ١٤ _ خوسيه أرتيفاي غاسيت (١٩٨٣ _ ١٩٥٥)؛ أحد أيرز القلاسفة الأسيان.
 - ١٥ ـ غرسيه ليفاما لهما (١٩٧٠ ـ ١٩٧٦): شاعر وروائي كريي، أهم رواية له هي الرواية الباروكية المقدة باراديسو (١٩٦٦).
 - ١٦ ـ خرسيه ماريا ديل فيل إنكلان (١٨٧٠ ـ ١٩٣٦)؛ رواتي اسياني يتلك حساسية جسالية عتازة.
 - ۱۷ ـ ألفرنسو ريز (۱۸۸۹ ـ ۱۹۵۹): تاقد مكسيكي عظيم وشاعر وديلوماسي.
- ٨٨ . أليخو كاربتنييد (٩٠٤ . ١٩٠٠)، رواتي كيبي بارق أهم أهماله علكة هذا العالم، خطرات مقفره، قرن الأخراء. نشر أيضاً مجموعة قصصية بعنوان حب الدين (١٩٥٨).
 - ١٩ ـ كاميار خرسه سبلا: روائي اسبائي حسل على جائزة تربل للأداب في ١٩٨٩.
 - ٣٠ ـ جيوفاني بابيتي (١٨٨١ ـ ١٩٥١). كاتب وتاقد إيطالي، مؤلف حياة المسيح، ذكريات الله، الحياة وأثا.
 - ٢١ ـ بيو باروخا (١٨٧٩ ـ ١٩٥١)، روائي اسيائي غزير، كتب زها، ستين رواية.

أقواس

المترجم بوصفه قارئا

في باريس، في مقهئ غير يعيد عن ومتحف وودان»، أُعَلَى في تسخة مِن الترجمة الأثانية التي قام بها رايشر ماريا ويلكد لسرتيتات لويز لاكيه، الشاعرة الفرنسية من ألقرن السادس عضر ومن مدينة ليون.

من المعروف أن ربلكه كان قد عملُ سكرتيرا لرودان سنوات عند، ثمّ صار صديقاً له، وكتب مقالة الافتة في براعة ذلك التخات المجوز. ومن المعروف أيضاً أنَّ ربلكه كان قد عاش لفترة في ذلك البناء الذي قُيُّسْ له أن يتحرّل إلى متحل لرودان، في غرفة مشمسة زُيُّتُ بزخارك من الجسّ، مطلاً على الحديقة الفرنسية المكسرة بالعشب، متفجّعاً على شيء كان يتصرر أنه سيطل عصباً على الدوام، فلا يستطيع أن يُحْكِمَ قبضته عليه ـ حقيقة شعرية معينة حسيّتاً أجهالُ من القراء منشئة أنَّ من المكن إيجادها في مؤلّفات ربلكه.

كانت هذه الفرقة وأحدة من أماكن مكرثه العابرة، فنلقاً بعد فندق وقصراً بعد قصر. ومن بيت رودان هلا كتب ريلكه إلى واحدة من حبيباته العابرات، شأنهنّ شأن شُرّفه العابرة: وما أرجوه من اللواتي يحبينني هو أن يحببن عزلني>(١).

ومن هنا، من طاولتني في المقهى، أستطيع أن أرى تلك النافقة المنزوية التي كانت نافقة ويلكه؛ ولو كان هناك في هذا اليوم لتسكّن من رؤيتي وأنا أقرأ في الكتاب الذي خطة ذات يوم.

ما أنذا أعيد تحت أنظار شبحه المثققة آخر السونيتة الثانية عشرة:

Er küßte mich, es mundate mein Geist auf seine Lippen; und der Tod war sicher noch süßer als das dasein, Seliglicher.

He Kissed me, my soul transformed itself Upon his lip; and death was certainly Sweeter than living, even more blessed.

> [قبُّلني، روحي أخَلَتُ شكل شفتيه؛ وبدا الموت

أحلى من الحياة، وأقتص.

أورقف طويلاً عند تلك الكلمة الأخيرة، seliglicher . إنَّ seel من "soul" (الروح): و giels تمني "blessed" (الروح): و المنا تعلق المادة). أمّا الزائدة [مقدس] ولكتها تعنى أيضاً "overjoyed"، "blissful"، [مقدس] ولكتها تعنى أيضاً "overjoyed"، "blissful"، [مقدس] ولكتها: من الكلمة المقعمة بالماطفة وتنبح لها أن تتردد ينعومة على اللمان أربع مزات قبل أن تتنهي، لكأنها تطيل تلك اليهجة المقتمة التي اندلمت من قبلة الحبيب، إذّ تبقى في الفم، مل القبلة، إلى أن تطلقها الداع، على الشعرة، واحدة، فإنَّ الله على الشعرة واحدة، فإنَّ وهذا الله على المسوت لفترة أطول بكثير، كارهة أن تغذيه.

وأعود إلى هذه السونيتة كما تُعْبَتْ في الأصل الغرنسي، في كتاب لويز لابّه والأعمال الشعرية ۽ ⁽¹¹⁾، هذا الكتاب الذي جعلته معبزة النشر معاصراً لريلكه على طاولتي في القهي:

Lors que souef plus il me baiserait, Et mon esprit sur ses levres Fuirait, Bien je mourrais, plus que vivante, heureuse.

When he softly Kisses me further,
And my soul escapes onto his lips,
I will surely die, happier than when I lived.

[حين يزيدني من قبلاته التاعمة، وتفرُّ روحي إلى شفتيه، أموتُ بسعادة لم تُجُدُّ بها الحياة]

لو صرفنا النظر عمنا تشتمل عليه كلمة baiserait من تستئات ومعان حديثة (إذّ أنّ لها اليوم معنى ألعلاقة المنسبة الكاملة، في حين لم تكن تعني سوى التقهيل وطدة في أيام لايه، فإنّ الأصل الفرنسي يبدو لي تقليديا، على الرغم من كونه مباشراً على نحو لطيف وسائة. فتباريح الحبّ المبيتة التي يستمن منها الشاعر سعادة تلوق ما يستمنه من الحياة البائسة التعسة هي واحدة من المزاعم الشعرية القدية والبالية، شأنها شأن الريح التي تخرج في قبلة. والسؤال، إذا، ما الذي اكتشفه ريلكه في قصيدة لابه وأتاح له أن يضع كلمة seliglicher اللاقتة بدلاً من كلمة المستوالية والمنافرة والمنافرة المنافرة المنافرة المنافرة المنافرة المنافرة على هده القراء المقدة المثيرة التي لولاها لكنت أقلب في قصائد لابح دوغا تركيزة إلى أيّ مدئ تؤثر قراء نا لمرجم وموب مثل ريلكه على معرفتنا بالأصل؛ وما الذي يعتري مثل هذه ريلكة في ذهن ريلكه، ذات شناء في باريس.

كان كارل جاكوب بركهارت ـ ليس المؤلف الشهير صاحب كتاب وحضارة النهضة في إبطالها ، وإنّما شاب سريسري مثله رمؤرخ مثله ـ قد خادر مدينة بال، موطنه، وترجّه إلى فرنسا بقصد الدراسة، وفي أوانل العشرينات من القرن العشرين كان يعمل في المكتبة الرطنية في باريس. وذات صباح، دخل بركهارت إلى دكان أحد الحلاقين وطلب أن يُقتبل شعره "". وبهنما كان جالمناً وعيناه مفعضتان أمام المرآة، سمع أصوات شجار تاشمو خلفه. كان أحدهم يصرخ:

وهذه حجّة، يا سيدا ۽

وبصوتها الحاد، قالت امرأة:

وعجيب؛ لم يكتف بالحلاقة بل طلب كولونيا أيضاً؛ ع

«يا سيد، نحن لا نُعرفك. أنت غريب قاماً بالنسبة لنا. ونحن

لا نععامل بكياسة مع مشل هذه الأمورا»

وانطلق صوت ثالث، ضعيفاً وشاكياً، وبدا كأنه قادم من عالم

آخر بلكنته السلافية وبساطته وهو يحاول أن يشرح أهم:

«ولكن يجب أن تعذروني، لقد نسيت محفظتي، وسأذهب

وأحضرها من الفندن...»

وعلى الرغم من خوف بركهارت من أن يتفذ الصابون إلى عينيه، فقد تطلّع من حوله ورأى ثلاثة من الحلائين وهم يومتون بغضب. وخلف المكتب، كانت المعاسبة تراقب الشهد، وقد مطّت شفتيها الأرجوانيتين إلى آخرهما باستياء واضع. وأمام هؤلاء كان تمة رجل صئيل الحجم، يجين مرتفع وشاربين طويلين، وكان هذا الأخير يرجوهم:

وهذا وعد، يُحتكم أن تتصلوا بالغنلق وتتأكلوا. أنا... أنا... الشاعر راينرماريا ريلكه.

وزمجر الحلأق:

وطيعاً. هذا ما يقعله الجميع. ثق أننا ثم نسبع بك أبدأ ي.

وقفز يركهارت من كرسيه، وشعره يقطر ماءً، ووضع يده في

جييد، وصاح: وأنا سأدفعا».

كان قد سبق ليركهارت أن ألتقى بربلكه، لكنه لم يكن يعلم أنّ الشاعر قد عام إلى باريس من جديد. ولوهلة لم يمرن ويله لم يكن يعلم أنّ الشاعر قد عام إلى باريس من جديد. ولوهلة لم يمرن ويلكه منقله، وما إن عرفه حتى انفجر ضاحكاً وعرض عليه أن ينتظره إلى أن ينتهى من غسل شعره فيذعبان في نوهة. وواقع بركهارت. ويعد فترة من السير قال ويلكه إنه قد أحسّ بالتعب، واقترح أن يزيوا مخزناً للكتب المستعملة قرب ساحة الأويون ريثما يحلّ مرعد الغداء. وحين دخل الرجلان حيّاهما اليائم المجوز ونهش من ملعده وراح يلرح بكتاب صغير كان يقرأ قيه: وأيها السادة، هذا هو رونسار ١٩٨٧، طبعة بلاتشمان». وأجاب ريلكه يكتبر من الخيرو أنه يعب قصائد رونسار. وراحا يتنقلان من كاتب إلى آخر، إلى أن قرأ البائم أبياتاً أراسين يعتقد أنها ترجمة حرفية للمزمور السادس والثلاثين من مزامير الكتاب للقشرا¹⁰. وواققه ويلكم، قائلاً: وأجل. إنها الكلمات البشرية ذاتها، والمفاهم ذاتها، والتجرية واخدوس ذاتها». وأضاف، كما لو أنه يقوم باكتشاف مفاجى»:

كان هذا آخر غثام لريلكه في باريس. فقد مات بعد ذلك يستتين، في التاسع والمشرين من كانون الأول، عام ١٩٢٦ ، بعد أن يلغ الحادية والأربعين من عمره. وقد كان موته بسبب واحد من الأنواع النادرة من ابيضاض اللم. (ومن منطلق أنه يجوز للشعراء ما لا يجوز لفيرهم، كان ريلكه في أيامه الأخيرة قد دفع أصدقاء إلى الإعتقاد بأنه يُختَضَر يسبب وخزة نالته من شركة وردة). وفي حين كان ريلكه في أول إقامة له في باريس، عام ١٩٠٧ شاباً فقيراً بكاد أن يكون مجهولاً، فإنه كان في أواخر حياته شاعر أوروبا المروف، الذي يتلقى المديع ويحظى بالشهرة (وإنْ كان ذلك خارج نطاق الحَلاَّتِينَ). وبين الإقامتين، كان ريلكه قد عاد إلى باريس مرات عديدة، محاولاً في كلَّ مرة أن وبيداً من جديده باحثاً عن والحقيقة التي تفوق الوصف». ولقد كتب في إحدى رسائله أنَّ والبداية هنا (في باريس) هي نوع من القضاء على الدوام» (٥)، وكان ذلك بعد فترة وجيزة من إقام روايته وأوراق مالتي لوروذ بريجه»، هذه الرواية التي شعر بأنها قد امتصّت منه النسخ الخلاق، فقرر أن يقوم بعدد من الترجمات في محاولة لاستئناك الكتابة. وهكذا ترجم ويلكه رواية قصيرة لموريس دو غيران، وعظة مجهولة المؤلّف في حبا مربم المجدليّة، وسونيتات لويز لابد التي صادف كتابها أثناء تجواله في مكتبات المدينة.

كتيت لويز لايه سوتيتاتها في مدينة ليون، وهي مدينة كانت قد نافست ياريس كمركز للتقافة الفرنسية في القرن السادس عشر. وكانت لويزلاك، ومعروفة في ليون كلّها وأبعد منها، لا بسبب جمالها وحده وإغا بسبب براعاتها أيضاً. فقد كانت ماهرة في الفنون التنالية يقدر مهارة أخرتها، وكانت تمعلي صهوة جوادها بتلك الجسارة الذي وفعت أصدقا معا لأن يطلقوا عليها، بإن الدعابة والإعجاب، اسم الكابات لريز. كما كانت معروفة بعزفها على آلة العمود، تلك الألة الصعية، وكذلك بفتاتها وكانت فوق كل ملا أديبة، خلّفت كتاباً نشره لها جان دو تورن، عام ١٥٥٥ ، ويشتمل على رسالة إهداء، ومصرحية، وثلاث مراث، وأربع وعشرين سونيتة، وقصائد كتبها على شرفها بعض أبرز الريطالية، واللاتينية فضلاً عن الفرنسية» (").

في السادسة عشرة من عمرها وقعت لويزلايه في حب جندي وخرجت تقاتل إلى جانبه في جيش دوفان، أثناء حصار بيربينان. وتقول المكاية إنّ ذلك الحب هو الذي ألهمها تلك السونيتات التي خلدت ذكرها (على الرغم من المخاطرة في تعديد منابع إلهام الشاعر). وقد أهدت لويزلايه مجموعتها إلى أديبة أخرى من أديبات ليون، هي الآنسة كليمنص هذه بورج، وهو أهدا ، يلقي الكثير من الأضواء الموحية والكاشفة. لقد كتبت لويز في ذلك الإهداء: وينحنا الماضي للثا كانت المحادث والمهاجرة التي شعرنا بها مرة تضيع وتبهت، ولا تعود أبدأ، وتصبح ذكراها مزعجة » يقدر ما كانت الأحداث ذاتها سارة ومهجية. فالأحاسيس التي ترثبت على هذه الأخيرة تكون قوية جذا لدرجة أن أية ذكرى كانت الأحداث فاتها في مناسبة من المحدد أن أية ذكرى هلا المحدد المحدد أن المحدد المحدد المحدد أن المحدد ال

واضع أنَّ ما تعنيه لابُه هنا هو قدرة القارىء على إعادة خلق الماضي. ولكن ماضي مَنْ هو هذا الماضي الذي يعاد خلقه؟ لقد كان ريلكه واحداً من أولئك الشعراء الذين تلكّرهم قراحتهم بسيرتهم؛ طفولته البائسة، أبيه المتسلّط اللي دفع به إلى المدرسة المسكرية، أحد المتشاوفة التي كانت تبدي أسفها لأنها ثم ترزق بيئت وكانت تلبسه لباس البنات، عجزه عن المفاظ على علاقاته الفراسية، قزقه بين إغراءات المجتمع الراقي وحياة الناسك. وإلى هذا، فإنّ ريلكه كان قد شرح بقراء لويزلاية قبل ثلاث سنوات من اندلاح الحرب العالمية الأولى، في لحظة تردد وتوقف عن الكتابة بدا فيها وكأنه قد تبيّن الدمار والرعب القادمين.

حين أحدق إلى أن أتلاشى

في نظراتي، أبنو كأنني أستقدم الموت(١٨٠

لقد كتب ربلكه في واحدة من رسائله: ولست أذكر بالميل، بل باستعادة صحتي تدريجياً عن طريق القراء، وإعادة القراءة، والتفكّره"، فالقراء نشاط وافر متمدد المناصر. وفي إعادته صياغة سوئيتات لويزلاكه، كان ربلكه متخرطاً في قراءات كثيرة في آرمها. كان يسترد الماضي، كما أشارت، إقا ليس ماضيها هي، ذلك الماضي الذي لم يكن يعرف عنه شيئاً، بل ماضيه هو. ففي والكلمات البشرية ذاتها، والمفاهيم ذاتها، والتجرية والحدوس ذاتها »، كان ربكة قادراً علم، أن يقرأ ما لم تكوره لايه مطلقاً.

كان يقرأ بحداً عن المعنى، ويفض أسرار نص مكتوب بلغة ليست لفته، لكنه كان قد قكن منها بما يكلي لأن يكتب بها أشماره هو. والمنى غالباً ما غليه اللغة المستشتخة؛ حيث يقال شيء ما ، ليس بالضرورة لأن الكاتب قد اختار أن يقوله بهذه الطريقة المحدة أو تلك؛ بل لأن اللغة تقصى تسلسلاً معيناً للكلمات كيما تنشىء معنى معيناً، وتقتضي مرسيقا معينة أو تنظري على نشاز ونفسات معينة أو تنظري على نشاز ونفسات متنافرة، أو قصل معنى موروجاً أو تبدو وكانها قد طُرِحَتْ خارج الاستخدام. وهكذا تنامر كل ويئة اللغة الأنبقة كيما تلفناً ومعموعة أخرى.

وكان يقرأ بحوثاً عن الدلالة. فالترجمة هي قعل الفهم والإحاطة الجوهريّ وعند ريلكه، فإنّ القارىء الذي يقرأ لكي يترجم إثما ينخرط في وأسفى الطرق المنطوبة على أسئلة وإجابات يمكن من خلالها التقاط الدلالة الأدبية، التي هي واحدة من الأنكار الأفدة قلصاً ومراوغة؛ حيث يتمّ التقاط هذه الدلالة وليس تبيانها أو جلازها مطلقاً، ذلك أنّ الدلالة في الخيمياء المعدد الخاصة بهذا النوع من القراءة صرعان ما تنتقل إلى نصّ آخر مكافىء، فتتقدّم دلالة الشاعر من كلمات إلى كلمات، متحولة من لفة إلى أخرى.

وكان يقرآ قائمة الأسلاف الطويلة لها الكتاب الذي بين يديد، قالكتب التي تقرأها هي الكتب التي تقرأها الآخرون وكان يقرآ المستاسة المستاسة المستاسة المستاسة المستاسة المستاسة المستاسة المستاسة المستاسة على السابق لقاريء آخر يحضر كما الشجه، إذ نهمس بضع كلمات خريشها على الهامش، أو من خلال إمشائه على الروقة البيضاء في أول الكتاب، أو من خلال ورقة تبات جاقة متردّ كما كمن تحرّر من سلاسل طويلة من الكتب الأخرى على المكان الذي بلغته القراحة. إنني أمني أن كل كتاب متحدّر من سلاسل طويلة من الكتب الأخرى على المكان الذي بلغته القراحة. إنني أمني أن أصدا ما تتردد في الكتاب الذي بين أيبينا. وإذاً، ما الكتب التي كانت واقفة بكل تأتها في مكتبة لابم الفخمة الا تملم على وجه الدلاة، إنا يكن لنا أن تختن. قالطهمات الإسبانية من أعمال غارسيليزو دي لافيغا، الشاعر الذي أدخل السرنيتة الإيطالية إلى بقية أوروبا، لا يد أنها كانت معرفة لديها، إذ أن أعماله هزيود وأيسوب، ونشر ليون. كما كان ناشر أعمال لويزلاك، بان دو تورن، قد أصدر طبعات فرنسية من أعمال هزيود وأيسوب، ونشر طبعات فرنسية من أعمال هزيود وأيسوب، ونشر طبعات فرنسية من أعمال المويد من هواء ليون الآخرين المحتمل أن ليتراك، وغارسيليزو، ومعاصرها المطهم رونسار، الذي كان يقرآ أيضاً غين مع باتع الكتب في الأوديون ذات شداء مع باتع الكتب في الأوديون ذات شداء من بارس.

ومثل كل قارىء، فإنَّ ريلكه كان يقرأ أيضاً من خلال تجريته الخاصة. فأبعد من المعنى الحرقيّ، وأبعد من الدلالة الأدبية، يكتسى النص الذي تقرأه تجريتنا الخاصة، يكتسى ظنَّ ما نمن عليه. فجندي لايم، الذي لعلمُ ألهمها تلك الأشعار الشوهبة، هر شخصية متعيِّلة، شأنه شأن لايد نفسها، بالنسبة لريلكه الذي يقرأها بعد قرون أربعة. فهو لا يكن أن يعرف شيئاً عن شفقها وهواها، عن ليالي سهادها، عن انتظارها العقيم على الباب الذي يزين لها السعادة، وعن ذكر اسم الجندي مصادفة عما يحيس أنفاسها، ومن الصدة التي تعتريها إذ تراء على صهوة جواده طفى نافلتها، فلا تلبث أن تدوك أنه ليس هو بل آخر له هيئة تشبه هيئته الفتة التي لا تضاهى. كل هذا غائب عن الكتاب الذي كان يحتفظ به ريلكه على طاولته القريبة. وكل ما يمكن فريلكه أن يجله إلى الكلمات المطبوعة التي ويجتها لايه بعد ذلك بسنوات بهد أن تربحت من صانع الحيال متوسط العبر إينيموند بيران وكانت سعيدة معه، وبعد أن تحول جديها إلى صحب من الذكرى المريكة . هو توطده وأساه هو. فنعن اقراء، عثل تربعي، تحب أن تعتقد أن النص الذي تحدي في يعصل صربتا واتمكاسنا. ولا بدأن ريككه قد قرأ قصائد الابه كما لو أن ضمير المفرد المتكلم الخاص بها هو ضعير المفرد المتكلم الخاص بها هو ضعير المفرد المتكلم الخاص به أيضاً، حتى قبل أن يتملك النص ذلك التملك المدرس عبر الروجيعة.

في المراجعة التي قام يها جورج شتاينر لترجمات ربلكه، ويُخد على ما غيّرت به هذه الترجمات من تقوّق وامتياز، وبلا وقف في صفّ الدكتور جونسون الذي قال: وإنَّ على المترجم أن يحقو حقو مواّلفه، فليس من شأته أن يبزّ وبتفوق عليه، و إنْ على المترجم أن يحقو حقو مواّلفه، فليس من شأته أن يبزّ وبتفوق عليه، و بن أن المترجم وإذّ يفعل ذلك، فإنَّ التصنّ يصاب بأذى بالله، ويُحرِّم القارى، من فرصة تكون رأي منصف» (١٠٠٠). والحقّ أنْ مفتاح هذا النقد الذي يقتمه شتايتر يكمن في النمت ومنصف»، فقراء الورلاته البوم - قرا حتيا في الأمرال القرنسي خارج زمان لابحه ومكانها ـ لا بدّ أن تسبغ على النصّ عين القارى». فالدواسة التي أصل الكلمات وتاريخها ، وعلم الاجتماع، ودراسة الأنهاء وتاريخ الذن، كلّ ذلك يفني فهم القارى، للنصّ، غير أن معظم ذلك لا يعدو في جوهره أن يكون ضرباً من علم الآثار، ففي السونية الثانية عشرة، التي تبدأ به: Luth. لذنه المناسبة الثيابة عددة التي البراعية الثانية.

Et tant le pieur piteux t'a moleste Que, commencant quelque son délectable, Tu le rendais tout soudain lamentable, Feignant le ton que piein avais chante.

ويمكن ترجمة ذلك بصورة حرفية على النحو التالي:

And the pitiable weeping so upset you
That, as I began (to play) some pleasant sound,
All of a sudden you turned it pitiful,
Pretending (to play as minor) the key which I had sung as major.

ولطالما أشناك ما يؤسي من التحيب فما إنّ أبداً (بعزف) لمن بهيج، حتى تيمت فيه الشجى فجأة، متصنّماً عزف غرر خفيضر على مقام غنائي الجهير. تستخدم لاك، هذا لفك موسيقية صعبة الفهم لا بد أنها كانت على دراية بها كعازقة على العود، أمّا تحن فلا
لستطيع أن تفهيها من غير قاموس تاريخي للمصطلحات الموسيقية. فمبارة Plein ton كانت تعني، في القرن
السادس عشر، الـ major key [القام الكبيس]، بمكس عبارة ton feint التي تعني الـ major key [القام السادس عشر، الـ major key [القام المائية والمائية والمائية المائية المائية

لقد قام ريلكه بترجمة هذه الرباعية على النحو التالي:

(....) Ich riB

dich so hinein in diesen Gang der Klagen, drin ich befangen bin, daB, wo ich je Seligen Ton versuchend angeschlagen, da unterschlugst du ihn und tontest weg.

(...) I led

You so deep along the path of sorrow
In which I'm trapped, that anywhere
I try to strike a blissful tone,
There you conceal and mute it until it dies away.

[---1

عميقاً سُقْتُكُ

في درب الأحزان التي أسرتني،

فكلما حاولت أن أعزف لحنا بهيجا،

تذهب به وتوهنه إلى أن يزول.

لم يفد ريلكه هنا من معرفة بالمفردات الألمانية الخاصة بالموسيقا، ومع ذلك ققد حافظ بأمانة على كل استعارة موسيقية في سونيتة لابد، غير أن الأثانية تتبع المزيد من السير والغوص، وريلكه يشمن الرياعية بقراءة أشث تعقيداً عا كان يكن للابه التي والمنافزة ("to stash ("") ("ميزفي) و عالى ("to stash away, to pocket, to embezzle") unterschlagen (" يعنفي) يساعده في عقد مقارنة بين موقفن: موقف لابه، العاشقة المحرونة، التي تعاول أن وتعرف عثا بهيجاً م، وموقف عودها، رفيقها

الصادق، الشاهد على مشاعرها المُقيقية، والذي لا يتبع لها أن تُصدُّر نقمةٌ وكافية»، وزاتئة» بل ويختلسها »، ويكتمها »، على نحر فيه مفارقة، لكي يتبع لها، في النهاية، أن تخلّد إلى الصبت.

إن تجربة القارىء تتغلّب هنا على النصّ. فريلكه يقتل إلى سونيتات لاكِه صور حزن متوطّد، يجوب الآفاق، وصحت أحبًا من التعبير الزائف عن المشاعر، والتغوق الذي لا هوادة فيه لآلة الشاعر على أية تفاصيل اجتماعية مثل التظاهر أياسمادة، وهذه كلها كانت سمات قيرّز حياته هو. أمّا حال لاكِه قهو حال امرأة محجورة، وحيدة، تقدب حبّها. وهذه الصررة، التي كانت شائعة في عصر التهضة، لم يعد لها صدى في أيام ريلكه، وما ساقها لأن تصبح وأسيرة» ذلك الكنير من المراب التحقيق عنا، غير أن هنالك الكثير من المكان الحزين أصبح أمراً يحتاج إلى الشرح. لا شك أن شيئاً من بساطة لاكِه يضبع هنا، غير أن هنالك الكثير من الكشيث في العمق، على مستوى الشعور الماساوي. وقراء ويلكه لا تحرّك القصيدة أكثر عا يكن أن تحرّلها أية قراء أخرى تأتى بعد القرن الذي عاشت فيه لاكِه؛ بل إنها قراءة أضيل عا يكن لمطنئ أن يبديه، قراء تمنا مكتثم. من المؤمن على مستوى مهاراتنا الشروية الفتيرة.

لقد سيق للتاقد بول دي مان أن تساط عن السبب الذي جعل شعر ريلكه يعظى عاحظي به من شعبية في الغرب، على الرغم من الصعوبة التي يتُسم بها ، وعلى الرغم من كثرة الشعرا ، في القرن العشرين. ورأى دي مان أن ذلك قد يكون عائداً إلى أنْ «الكثيرين قد قرأوه كما لو كان يخاطب أشت المناطق عزلة في نفرسهم، ملقياً أضراء على أعمائ قلما ترقعوا وجودها أو متيحاً لهم أن يتقاسموا محتاً أعانهم على قهمها والتفلي عليها به (١٠٠٠ وقراء ويلكه للإثه ولا تفي بأيّ ديْنِ، إذا ما كان المقصود هو جعل بساطة لابّه أكثر جلاءٌ، وبخلاك هذا، فقد قامت مهمته على تصميق فكرها الشعري، دائماً به إلى أبعد مماكان الأصل مهيئاً لأن يعني، وواجئاً في كلمات لابه أكثر الموجدة ففي القرن وفي أيام لابه، كان قد مرّ زمن طويل على خرق ذلك الاحترام الذي كان يُبْتَل لسلطة النصّ ومرجعيته. ففي القرن الثاني عشر، أدان أبيلار تلك العادة التي يتُبعها المره في نسبة آرائه إلى آخرين، مثل أرسطو أو العرب، في محاولة لتحاشى الانتفاد المباشر (١٠٠٠ و ومثل هذا الأمر . أي وحيثة المرجعية»، التي قارنها أبيلار بسلسلة تُربّط بها البهائم وشاق على نحرٍ أعمى . لم يكن مكمناً إلا لأنّ النصّ الكلاسيكي ومؤلّفه كانا في ذمن القارى، معصومين، وأمام المصمة، أن مجال يبقى للتأويل ؟

بل إنّ الكتاب الذي قيُعشّتُ له العصمة الأعظم بين جميع الكتب. أعني الكتاب المقدم، كلمة الله ذاتها - كان قد خضع لسلسلة طويلة من التحولات بين أيادي قرائه المتعاقبين. فمن ناموس العهد القديم الذي تحرّس في القرن الثاني يعد الميلاد على يدي الحاضاء أكبيا بن يوسف إلى ترجمة جون ويكليف الإلجليزية في القرن الزابع عشر، نجد أنّ الكتاب الموسود (وهي الأساس الذي ارتكزت عليه الترجمات اللاتيئية اللاحقة)، وما ينحى به الترجمة المقبولة (ترجمة القديس جيروم اللاتيئية في أواخر القرن الرابع الميلادي)، والكتب المقشة اللاحقة في المصور الوسطى؛ القوطي، والسلاقي، والأرمني، والإبرلندي، وفي البلاد الواطئة، وفي وسط إيطاليا، والبروقنسالي، والإسباني، والكاتالاتي، والأنفل، ولومندي، والإبرلندي، وفي البلاد الواطئة، وفي وسط إيطاليا، والبروقنسالي، والإسباني، والكاتالاتي، والرفندي، والإبرلندي، وفي البلاد الواطئة، وفي وسط المناسقة عنه كان عند قرائه هو الكتاب المقتس، مم أنّ كلاً منها كان يفسح المجال لقراحة مختلفة. وقد رأى البعض في تعدد الكتب المقدسة وكثرتها تحققاً لذلك الحلم الذي داعب أنصار المذهب الإنساني. ومن بين هؤلاء كان إبراسموس الذي كتب يقول: وأتمنى أن تُتاح قراءة الانجيل، وقراءة رسائل بولس حتى للعرأة الأضعف عقلاً، وأنْ تُشرَجُم هذه الكتب إلى كلّ اللغات تَتُشراً وثقيم، لا بين أبناء اسكوتلندا وإيرلندا وحسب، بل بين الترك والعرب أيضاً.. وأتشوق لأنْ يُشدِد الفلاح مقاطع منها وهو يدفع بحرائه، وأن يرتمها الحائك على نضمة آلعه بالله.

و أمام هذا التفير في القراءات الكثيرة الممكنة، سعت السلطات والمراجع إلى طريقة تحقق بها ضبطاً وسيطرة دائمين على النص"، إلى كتاب مرجع واحد ثقراً فيه كلمة الله على الوجه الذي أواده لها. وفي الخامس عشر من كانين الثاني عام ٢٠٠٤، في هامترن كورت، وبحضرة الملك جيمس الأول، حث الدكتور البيوريتاني جون رينولدز وجلالته على وضع ترجمة جديدة لـ الكتاب المقتض لأن تلكه الترجمات التي شمخ بها في عهد هنري الثامن وعهد إدوارد السادس هي ترجمات فاسدة لا توافق حقيقة الأصل». لكن أسقف لندن ردً على ذلك قاتلاً: «لو اثبعنا مزاج كلّ واحد من الناس فان تكون ثمة تهاية للترجمة (١٠٠٠).

غير أن الملك جيمس وافق على هذا المشروع، بالرغم من تحذيرات الأسقف الحكيم، وأمر عميد ويستمنستر وأساتلة المبرية الملكيين في كيمبرج وأكسفورد بأن يقتدوا قاتمة بالملناء القادرين على النهوض بمثل هذه المهمة الضخمة. ولم يشربة الملكيين في كيمبرج وأكسفورد بأن يقتدوا قاتمة بالملناء القادرين على النهوم منصب هزيل»، في المبرية والمبرية وال

رأى بروتن أنّ الأمانة للنصّ ينهني أن تُلتَّمَس عن طريق معجم يحدّد المفردات التي استخدمها أولتك اللين دوترا كلمة الله في الماضي، ماضي الرعاة والصحراء، ويعمل في الوقت ذاته على عشرّتنها. كما اقترح من أجل ترجمة الجوانب التقنية في النصّ أن يؤتى بالصنّاع وأصحاب الحرف للمساعدة على ترجمة المفردات المهتية، وكالمطرّين من أجل أيفود هارون، والمختصيّن بالهندسة، والنجّارين، والبئائين من أجل هيكل سليمان وحرّقبال؛ والبستانيين من أجل أصول شجرة حرّقبال وفروعها ع^(١). (ولقد كانت هذه هي الطريقة التي البعها ديدو و دالامبير، يعد قرن ونصف، في تدقيق تفاصيل وحيثيّات المرسرعة الرائمة التي وضماها).

ورأى بروتن (الذي سبق له أن ترجم الكتاب المقنص، كما ذكرنا) أنَّ ثمة حاجة للكثير من العقول في حلَّ المُساكل التي لا تنتهي والمتعلّقة بالمنى والدلالة، مع المحافظة على التماسك الكليّ في الوقت ذاته. واقترح لتحقيق ذلك أن يدفع الملك وكثيرين لترجمة الجزء الواحد، فإذا ما أتروا بأسلوب المجليزي ناصع ومعنى صحيح، قام آخرون بتحقيق ضرب من الاتساق فلا تُستَحْتُم ألفاظ مختلفة مقابل اللفظة الأصلية الواحدة "". ورعا كانت هنا بداية ذلك التقليد الأنجل . ساكسوني في التحرير، والذي يتمثّل باضطلاع قارىء أعلى بتنقيح التصّ ومراجعته قبل نشره.

ومن جهة أخرى، فقد قام أمد الأساقفة في لجنة الملماً -، وهر الأسقف بانكرونت، بوضع قائمة تشتمل على خمس عشرة قاعدة كان على المترجمين أن يسيررا على هديها ، ومن بين هذه القواعد أن يتيّموا ، ما وسعهم ذلك، طبعة الأساقفة من الكتاب المقتس (Bishope' Bible) التي تعرد الى عام ٥٦٨ (وهي طبعة متقصة لما يدعى بـ الكتاب المشاقم من الكتاب (Great Bible) الذي هو يدوره تقييح لـ طبعة متى من الكتاب المّلس (Great Bible) ، وقد كانت هذه الأخيرة حصيلة جمع بين طبعة وليم تيندل غير الكاملة من الكتاب المقتض (English Bible of) ، التي قام بها ما يلز (William Tyndal) وأول طبعة كاملة من الكتاب المقتض الإنجليزي (English Bible) ، التي قام بها ما يلز كوفرويل).

كان المترجدون يعملون وطعبة الأساقفة من الكتاب المقتض أمامهم. وكانوا يعودون بين الحين والآخر الى الترجمات الإنجليزية الأخرى وإلى عدد وافر من الكتب المقتضة المكتوبة بلغات ٍ أخرى، فيدمجون في قراءتهم تلك القراءات السابقة جميعاً.

أمّا طبعة تبندل من الكتاب المقتض، والتي أدخلت عليها تحسينات عديدة في طبعاتها المتلاحقة، فقد وقرت لهم
قدراً كبيراً من المراد التي أختت على أنها صحيحة ومُسلّم بها. ووليم تبندل هذا كان عالماً وصاحب مطبعة، وسيق له
أن انتقد طلاق الملك هنري الكامن لكاترين الأراغونية، ولم يوثره هذا الملك بل اتهمه بالهرطقة وشنقه، ثم رقعه على
المحرقة في عام ١٩٣٧ الأنه ترجم الكتاب المقتص عن العبرية واليرنانية. وكان تبندل قد كتب قبل قيامه بشلك
الترجمة: ولقد علمتني التجرية أن من المحال أن تثبت لعامة الناس أية حقيقة من الخقائق ما لم نضع الكتب المقتصة
أمام أعينهم واضحة جلية يلفتهم الأم، فيرون سياق النص، وترتبيه، ومعناه. ولكي يُتم ذلك، قام تبندل بترجمة
الكلمات القديمة بلغة بسيطة لكنها تناء على براعة وحرفة في الرقت ذاته. وهو الذي أدخل إلى اللغة الإنجليزية كلمات
الكلمات القديمة بالفة بسيطة لكنها تناء على براعة وحرفة في الرقت ذاته. وهو الذي أدخل إلى اللغة الإنجليزية كلمات
على الأذي)، والصفة (عاصو-«Boug-» (حبل) (التي أجدها لاقتة على نحور خاص). وكان أول من استخدم الإسم
على الأذي)، والصفة وbautiful (التي أجدها لاقتة على نحور خاص). وكان أول من استخدم الإسم

أمّا مايلا كوفرديل مُكان قد واصل عمل تيندل وأقد، ونشر أول كتاب مقتص إلهليزي كامل عام ١٥٣٥ . وكان كوفرديل عالماً من علماء كيمبرج وعضواً في أخرية أغسطينية، وثبّة من يقول إنه ساعد تبندل في أجزاء من ترجمته، الأمر الذي رشّمه للنهوض بأهباء طبعة إلهليزية خصّت لرقابة توماس كرومويل، ونيس مجلس اللوردات والرئيس الأعلى للقضاء في الهبلترا، حيث لم يأخذ عن الأصل العبري واليوناني وإنمّا عن الترجمات الأخرى. ولقد أطلق البعض على هذه الطبعة اسم طبعة ديّس السُكُر من الكتاب المقتص (Treacle Bible) لأنه يقول في سفر إرميا ٢٢:٨ ٢ ؟ وأكيس ديّسُ سُكَر في جلعاد " يدلاً من وأليس بكسان في جلعاد »، كما أطلق عليه آخرون اسم طبعة البقّ من الكتاب المتنس (Bugs Bible) إذ أورد في الآية المامسة من المزمر الواحد والتسمين: ولا تخشى من بين الليل» بدلاً من ولا المتنس عرف الليل» وبدلاً من ولا المتنس من بين الليل» وبدلاً من ولا المتنس من مؤف الليل». وأخبراً فإنّ للترجمين الجند يدينون لكوفرديل يعبارة دوادي ظنّ الموت» [التي ترد في المؤمرو الفائت والعشرين].

بيد أنَّ عمل مترجعي الملك جيمس لم يقتصر على نسخ القراءات الأخرى بل تعناه إلى أكثر من ذلك بكثير. فقد أشار الأسقف بانكروفت إلى ضرورة المفاط على الصيغ الشائمة للأسماء والمفردات الكنسية، فكان على المترجعين أن يعفظوا الفلية للاستخدام الشائع لا للدقة ولو أشار الأسل إلى ترجمة أكثر سداداً. وبعبارة أخرى، فقد أمرّ بانكروفت بأنّ قراءة قارة وراسخة تطفى على قراءة الكاتب. كما كان حكيماً إذّ أدرك الأاستعادة اسم أصليّ قد تُلتَخِلُ ضرباً من المؤدّة الفائية عن الأصل. ولهذا بأن تُفسّكن وبأختصار وبصورة ملائمة، في النص ذاته.

ولقد عبلٌ مترجمو الملك جيمس في مجموعات ستَّ: اثنتان في ويستمنستر، واثنتان في كيميرج، واثنتان في

أكسفورو. وقد حقق هؤلاء الرجال التسمة والأربعون، في تأويلاتهم الخاصة وتوليفاتهم المشتركة، توازتاً رائماً بين السادا، واحترام الطرائق التقليدية في التعبير، والأسلوب العام والشامل، بحيث تمكن قراءة ما أشجزوه لا بوصفه عملاً جديداً بل عملاً قائماً منذ أمد يعيد. ولقد يلغ من أمر الشمرة التي أتوا بها على هلا النحو أنَّ رودبارد كيبلاغ، بعد مضيّ قرون على هلا العمل، وبعد أن ترسّخت مكانة طبعة الملك جيمس كواحدة من روائع النثر الإنجليزي، تخيّل قصة يتما قراية النشر الإنجليزي، تخيّل قصة يتما قراية على منظم أن من مكسور على المناورة كيبر (١٠٠٠، ولا شك أنّ من مجرد نقل المعنى أو ترجمته. ويمكن لنا أن تمكم على الفارق بين قراءة سديدة لكتها جاقة، وأخرى محكمة إنّما لها أصداؤها ورنينها بعقد مقارنة، على سبيل المحارق المشرية في طبعة الأماقفة وما يقابله في طبعة الملاك جيمس. ففي الأولى نجد:

God is my shepherd, there for I can lose nothing; he will cause me to repose myself in Pastures full of grass, and he will lead me unto calm waters.

> [الله راعيّ، فلا يكن أن أخسر شيئاً: في مراع ملينة بالمشب سيجعلني أربح تفسي، وإلى مياه هادئة سيقودني]. أمّا مترجمو الملك جيمس فقد كتبوا:

The Lord is my shepherd; I shall not want. He maketh me to lie down in green Pastures: he leadeth me besid the still waters.

> [الربة راعيّ، فلا يعوزني شيء. في مراع خُشْر يُرُيشُني: إلى مياه الراحة بوردني].

لقد انخرَ صَى بترجمة الملك جيسس من الرجهة الرسمية أن ترضح المدنى وتستعيده. غير أنَّ كلَّ ترجمة ناجحة مختلفة عن الأصل بالضرورة، وذلك لاتها تتعامل مع النصّ الأصلي بوصفه شيئاً تمَّ استيعابه، وتخليصه من التباسه الهش، وتأويك، والبراحة التي تُققد بعد القراحة الأولى تنتمَّ استعادتها في الترجمة بهيئة أخرى، حيث يقف القارئ مرثّ أخرى في مواجهة نصَّ جديد بحلُّ ما يكتنفه من غيوض. ذلك هو تناقض الترجمة الذي لا مقرّ منه، وذلك أيضاً هو منهم ثررتها وغناها.

ولقد كانت الفاية من هذا المشروع الضعم غاية سياسية صريحة بالنسبة للملك جيمس أو بالنسبة لترجميه: كانوا يريدون كتاباً مقشاً يكن للشعب أن ينشده إنشاداً وعلى نحر مشترك وجماعيّ لأنه نصّ مشترك وجماعيّ. ولقد زيّنت لهم الطباعة رَحْمَ أنهم قادرون على إنتاج الكتاب ذاته إلى ما لا نهاية؛ وشهلٌ فعل الترجمة على تعزيز ذلك الوهم، فيداً وكأنّه يُحلّ طِعمَّ واحدًا، مُسكنَّ عليها رسمياً، ومُقرَّةً قرمياً، ومقولةً دينياً محلّ الطبعات المختلفة لهذا النصّ. وهكذا أضحت طبعة الملك جيمس من الكتاب المقتض، التي تُشركت في عام ١٩٦١ بعد أربعة أعوام من العمل الدّوب، هي الطبعة «الموققة»، و«الكتاب المقدّس للجميع» في اللغة الإنجليزية، وهي الطبعة ذاتها التي نجيدها اليوم إلى جانبنا في غرف الفنادق حين نسافر إلى بلد يتعلق باللغة الإنجليزية، وذلك في محاولة ٍ خان كوموترك من القراء عير نصُّ موطّد.

وقا كتبه مترجمو الملك جيمس في تصديرهم للكتاب أن «الترجمة هي أن تُشرع التافلة لكي نتيح للنور أن يدخل:
وأن نكسر القوقمة كيما تأكل اللب؟ وأن نزيع المتارة فتري إلى لملكان المقتض، وأن نرفع الفطاء عن البئر حتى نجد
الماء ». وما عناه ذلك هو أنهم ما كانوا ليخشوا ومن نور الكتاب المقتض »، وأن يتمهدوا للفارئ يتوفير فرصة
للاستنارة: كما عنى تحرير التص من قيود المكان والزمان، لا الشروع يحفريات أثرية في محاولة لإعادة التمن إلى حالة
أصلية وهمية: وعنى أن يُكتاح الأعماق الدلالة أن تبرز وتظهر، لا تيسيط هذه الدلالة في شروع وتفاسير ضحلة وهزيلة، "
وعنى بناء تمن جديد ومكافئ، لا شرح النمن على الطريقة المدرسية. لقد تسامل المترصون: وهل يكن أن تتحول علكة
الله إلى كلمات ومقاطع ؟ ما اللي يقطرنا لأن نتقيد بهذه الكلمات والمقاطع إذا ما كان يقدورنا أن نكون أحراراً"

بهنما كان ريلكه منهمكاً في آحاديث عن الأدب مع باتع الكتب في الأرديرن، بحضور بركهارت الصامت، دخل
عجوز إلى المكتبة وبنا واضحاً أنه واحد من الزبائن للناومين، ولم يلبث أن انفشم إلى الحوار درن دعوة، كمادة القراء
عين يكون المرضوع هوالكتب. وسرعان ما تحول الكلام حينتفر إلى الفضائل التي يتسم بها شعر جان دي لاتونتين،
وكان ريلكه معجباً به الحكايات الحرافية التي أبدعها، وإلى الكاتب الإلزاسي جوهان يبتر هيبل، الذي رأى فيه باتع
الكتب وأما أصغري للاقونتين. وعندها تسابل ويلكه يكر: وأقكن قراءة هيبل في ترجمة قرنسية ؟ ع. وسحب
المجوز الكتاب من بين يدي الشاعر، وصرغ: «ترجمة لهيبل ؟ ترجمة قرنسية ! هل قرأت يوما ترجمة قرنسية لتص
ألماني وأمكنك احتمائها ؟ فاللغتان متماكستان قاماً. إن القرنسي الوحيد الذي كان يقدوره أن يترجم هيبل هو
لالونتين، وذلك على افتراض أنه يعرف الألمانية، وليس لافونتين».

وقاطعه بائع الكتب، الذي كان قد لاذ بالصمت إلى الآن: ولا شكّ أنهما يكلّمان واحدهما الآخر في القردوس بلغة. نستاها ».

وردُ المجرزُ عَاضِياً: ﴿ أَوْهُ، قَلْيَلُهُ ۚ القَرْدُوسُ إِلَى الْجُحِيمِ ! ﴾

بيد أنَّ ربلكه وقف في صفاً بائم الكتب، ففي الإصحاح الحادي عشر من سفر التكوين، كتب مترجعو الملك جيمس أنه قبل أن يبليل الله ألسنة البشر كيما يحول دون بناء برج بابل، وكانت الأرض كلها لفة واحدة، وكلاماً واحداً م. وهذه اللغة الأصلية، التي يمتقد القاباليون أنها لفة الفردوس أيضاً، لطالمًا انطلق البحث عنها مرةً بعد مُرّةٍ في تاريخنا، لينتهي الأمر إلى الإخفاق في كلَّ مرة.

وقى عام ١٨٣٦ أشار العالم الألماني ألكسندر فون همبولت ٢٠٠١ أنَّ لكلّ لفة وصيفتها الأسنية الداخلية» التي تعبّر عن العالم المحدّد الخاص بالشعب الذي ينطق بها، وما ينطوي عليه هذا هو أنَّ ما من كلمة في أية لفة محددة تنطابق قاماً مع أية كلمة في أية لفة أخرى، بما يبعل الترجمة مهمة مستحيلة، كدّق رند في الربع، أو جَلال حِلْ من الرمل، فالترجمة لا يكن أن توجد إلا بوصفها نشاطاً بعامعاً وعنيذاً وعتمرة يُعشرُ في فهم ما هو مخفىً في الأصل

على نحو لا يكن استعادته، عبر لفة المترجم.

ومين قرآ نصا مكتوباً بلغتنا، فإن النص ذاته يتحول إلى حاجز وعثرة. حيث يكن لنا أن غضي فيه بقدر ما تتيح لنا كلماته، فنحيط بكل حدودها المكتة؛ كما يكن لنا أن تجلب نصوصاً أخرى نحملها عليه وتعسكه، كما في قاعة المرابا؛ ويكن أن نقيم نصاً آخر، نقدياً يوسع النص الذي نقراًه ويضيئه؛ غير أثنا لا نستطيع أن نهرب من حقيقة أن لفته هي حدود عالمنا، ومكلنا فإن الترجمة تطرح ضرباً من عالم مواز، مكاناً وزماناً آخرين يتكشف فيهما النص عن معان أخرى عكنة وغيرمعتادة، مع أن هذه المعاني ليس لها كلمات خاصة بها، إذ توجد في أرض خشيئة لم يطأها أحد، وأقعة يلارجه.

وتهما ليول دي مان، فإن شعر ويلكه يعدنا بعقيقة لا يد للشاعر أن يعترف، في النهاية، بأنها ليست سوى كلية. يقول دي مان: « لا يكن أن نفهم ويلكه ما لم ندرك أيام هذا الوعد مع الحاجة الملحة بالشل، والشعرية بالمثل، الى التنمس منه في اللحظة ذاتها التي يبدو قبها على وشك أن يقطعه لنا يه (٢٠٠٠. وفي هذا المكان الملتيس الذي يجلب إليه ويلكه أشعار لابد، فإن الكلمات (سواء كانت كلمات لابد أو كلمات ويلكه؛ فالكاتب المالك لا يعود مهماً) تصبح نفيسة ومشرقة قلا يعود ثمة مجال لمزيد من الترجمة. وعلى القارئ (أنا هو هذا القارئ، حيث أجلس إلى طاولتي في المتهى وأمامي القصائد الفرنسية والألمانية) أن يقهم تلك الكلمات إلماماً وتفيد العديده على السواء، عبر الصفحة وأبعد يوصفها تجرية كاسعة، مباشرة، صامتة من غير كلام، تعيد خلق العالم وتعيد العديده على السواء، عبر الصفحة وأبعد منها بكثير؛ وهذا ما دعاه تبتشه وحركة الأسلوب في نص من التصوص.

قد تكون الترجمة أمراً مستحيلاً، خياتة، ضرباً من أخداع، تلفيقاً، كلبة بالسة، غير أنها في جربائها وسيرورتها تجمل القارئ أكثر حكمة، وأصدر إصفاء، أي أنها تجمله أقل يقيناً، وأشد رهافة وحساسية، تجمله Seliglicher.

ألبرتو مانويل عن الانجليزية: ثاثر ديب دمشق

> يه تشكّل هذه القالة لمدلاً من كتاب: A History of Reading by: Alberto Manguel الصادر علم ۱۹۹۷ عر دار نشر Flamingo، لندن. ومتصدر ترجعه العربية قربياً.

> > الهوامش:____

- Rainer Maria Rilke, letter to Mimi Romanelli, May 11, 1911, in Briefe 1907-1914 (Frankfurt-am-Main, 1933).
- 2. Louise Labe, Oeuvres poetiques, ed. Francoise Charpentier (Paris, 1983).
- 3. Carl Jacob Burckhardt, Ein Vormittag beim Buchhandler (Basel, 1944).
- Racine's poem, a translation of only the second half of Psalm 36, begins, "Grand Dieu, qui
 vis les cieux se former sans matiere".

- 5. Quoted in Donald Prater, A Ringing Glass: The Life of Rainer Maria Rilke (Oxford, 1986).
- 6. Alta Lind Cook, Sonnets of Louise labe (Toronto, 1950).
- 7. Labe, Oeuvres poetiques.
- Rainer Maria Rilke, "Narcissus", in Samtliche Werke, ed. Rilke-Archiv (Frankfurt-am-Main, 1955-57).
- 9. Quoted in Prater, A Ringing Glass.
- Natalie Zemon Davis, "Le Monde de l'imprimerie humaniste: Lyon", in Histoire de l'edition francaise, 1 (Paris, 1982).
- 11. George Steiner, After Babel (Oxford, 1973).
- Paul de Man, Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Riike, and Proust (New Haven & London, 1979).
- D.E. Luscombe, The School of Peter Abelard: The Influence of Abelard's Thought in the Early Scholastic Period (Cambridge, 1969).
- Quoted in Olga S.Opfell, The King James Bible Translators (Jefferson, N.C., 1982).
 - 15. Ibid.
- 16. Quoted ibid.
- 17. Ibid.
- Rudyard Kipling, "Proofs of Holy Writ", in The Complete Works of Rudyard Kipling, "Uncollected Items", Vol. xxx, Sussex Edition (London, 1939).
- Alexander von Humboldt, Über die Verschiedenheit des menschlischen Sprachbaues und ihren Einflub auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts, quoted in Umberto Eco, La Ricerca della Lingua Perfetta (Rome & Bari, 1993).
- 20. De Man, Allegories of Reading.

أقواس

غاصر أبو ننتقرا والصبار في الفن الفلسطيني المعاصر

هذه الصقحات محاولة لإلقاء التنوء على المساهمة الهامة التي قدمها الفنان الراحل عاصم أبو شقراء الذي يقام أول معرض له يركز خليل السكاكيني في رام الله.

والصقحات هذه هي قصل من كتاب استحضار المكان: دراسة في القن الفلسطيني المعاصر الذي سيصدر هذا العام عن المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم في توتس. وتتقدم بالشكر الى الفنان والباحث كمال بُلاَطَة لسماحه لنا بنشر هذا النص في هذه المناسبة.

لكي نسترعب أهمية المساهمة الفنية التي قديمها الفنان عاصم أبر شقرا (١٩٦١- ١٩٩٠) في تجربته القصيرة، ونتمكن من قرا منها ضمن سياق مسيرة الفن الفلسطيني، لا يدلنا من الإسماك باخيط الحقي الذي ربط بين الأعمال المعشة التي أبدعها هذا الشاب في آخر سني حياته، وما نعتبره نقطة تحول في تعريب لغة التصوير التي استورد أدواتها رواد الفن الفلسطيني في مطلم قرئنا الحالي.

قيين المقد الأول والمقد الثاني من القرن العشرين، كان المصرّر المقدسي نقولا الصايع، الذي توفي حوالى عام ١٩٣٠، في طليعة الأيقر نوغرافيين المعلين الذين واصلوا مساهماتهم الفنية في تعريب الأيقونة البيزنطية، فيما أخلوا عارسون التصوير التشخيصي الذي تبلورت لفته وأدواته في العالم الفري، وقد كان ما سمي بالعربية وطبيعة أخلوا عارسون التصوير التشخيصي الذي تبلورت لفته وأدواته في العالم الفرين. وقد كان ما سمي بالعربية وطبيعة هو ذلك النوع الشاتع في التصوير عوضوع الطبيعة الصامتة، هو ذلك النوع الشاتع في التصوير الغربي الذي ارتكز انشاؤه عمرماً على تشيل مجموعة من الفاكهة المطروحة في أوان بيتية، أو متنوعات من الغباتات والزهور كما تبدو يشكلها التلقائي في اطار إنا منزلي. أما ما اختار الصابغ تكراوه صميم عمله الغني، هذه الفاكهة الري عمّ غرفا وانتشارها في كافة أربعاء الريف الفلسطيني. وفي تركيزه على فاكهة الصبّار في طبيعته الصامنة، تجلّت موجة الصابغ في تطبيع الوضوع الفني المستود، وكما تجلّت من قبل طاقاته الابداعية في تعرب بميزات الأيقونة البيزنطية. وفي محاكاته البارعة لهذه الفاكهة المحلية، بزغت في لوحة الصابغ تفاصيل استدارات حبّات الصبّار ونتو اتها الخضراء من خلفية مخصلية الدكنة كاد الناظر أن يلامس أطرافها. ومن

طيق مصقول بغشارة القيشاني الأملس، وفي اليقعة الأشد إشراقاً في اللوحة حيث ركز الصابغ جل تفاصياه المحسوسة، رأى المشاهد سكّيناً ملقرع بعناء صبّارة متفردة وقد شُرح جانبها يعقة الجراح، يعيث أسكن للمين أن تلتقط ظلال القشرة الجلفة التي انسلخت عن الفاكهة الفضة، والتي يتواريها للغري كشفت عن أحشائها الريانة. هذه الفاكهة المحلية التي استحوذت على مخيلة الصابغ، التي في سبيلها بلال المصور المقسى قصارى جهده ومهارته الإبناعية في التعبير عن تباين شكلها الخارجي الخشن مقابل حلارة طعمها البري في الداخل، هي الفاكهة المعبية ذاتها التي كانت في متناول أفقر الفلسطينيين لتيمرها، إذ اعتبرتها كافة الطبقات الإجتماعية مفخرة الفاكهة الشعبية والترف الشهي في مواسم الصيف الفلسطينيين. وما درى أحد آنباك أن فاكهة الصبّار المحبية هذه متسمى ذات يوم أداة تصبيرية مشحوشة بالدالات الرمزية في أعمال فنية ثمّر لها أن تُشرّر من قبل فنانين فلسطينيين ما كانوا قد ولدوا بعد، وما كانت بالدلالات الرمزية المينات أهل البلد إثر تهويدها لتحرمهم من التعرف على منجزات أسلافهم الإبناعية التي ارتكوت على فاكهة الصبار.

ومن جيل القنائين المقدميين اللين أيدعوا في التصوير الزيعي للشخصيات والمناظر المحلية علاوة على مواضيع الطبيعة الصامتة خلال الثلاثينات، والذين اعتبروا أعمال الرائد تقولا الصابغ مثالاً أسمى يقتدى به، نذكر مبارك سعد (١٩٨٠-١٩٥٢) وخليل بوهرية (المتوفى عام ١٩٥١) وزلقة السعدي (١٩٥٥-١٩٥٠) وخليل بوهرية (المتوفى عام ١٩٥١) وذلقة السعدي (١٩٥٥-١٩٥٨) والذي المناطقة داود زلاطيمو (المولود عام ١٩٠١) والذي كان استاذ الرسم الأول لاسماعيل شئوط.

أما الفنانة المقدسة زلفة السمدي التي خفقت أعمالها بنيض المراضيع التي هيمت على الغن الفلسطيني في عقد الثلاثينات، فتشير كافة سكرتاتها الى أن صاحبتها كانت في طليعة جيلها عن اقتدوا بسيرة نقولا الصابغ لا في تصويرها الأيقرنرغرافي للشخصيات التاريخية فحسب، بل في تصويرها لموضوع الطبيعة الصامتة يشكل خاص. ومن الجدير بالذكر أن السعدي احتيرت للمشاركة يلرحات زيتية في غفيل جناح فلسطين في للعرض العربي الأول، الذي أقيم في مبنى المجلس الإسلامي الأعلى في شارع مأمن الله في القدس صيف ١٩٣٣. وعا يثير الإنتباء أن الذي أقيم في تلك المناسبة القومية الشاملة، تضمتت لوحة زيتية لا أثر لها اليرم، إلا أن هنالك أسطر مخطوطة في دفتر زيارات ذلك المعرض تشير الى آثار المعلم الرائد في تلك اللوحة. فضمن ملاحظات الإعجاب للكترية لفت انتباها شهادة الشاعر الألفائي الذي اثناز يلومية السعدي لذي زيارته للعرض، وقد أشار في ملاحظته يشكل خاص الى لوحة كانت تقبل، حسب قوله، «أكواز الصير». أمامها كتب الشاعر يقول ولم أقالك من أن أمن يدي

وهكذا، فمن العلاقة المحسوسة بين الترق لمذاق الفاكهة البرية ومرآها المفري تفلغل موضوع الصبيّار في اللوحة الفلسطينية على يد تقولا الصابية في اللوحة الفلسطينية على يد تقولا الصابية ومن انتخر هذا الموضوع فيما بعد بين أعمال جيل الثلاثينات، لمجرد النجاح في إتقان التمبير عن المكونات الجمالية لهله الفاكهة، بل لأن جل أحتمامات المصور الفلسطيني الرائد، كمعاصريه من أبناء جيله في الأنطار العربية المجاوزة، قركز حل كيفية تعرب ما استورده من أدوات ومكونات تعبيرية. وكانت الفاكهة الشعبية للمجية خير ما اختاره نقولا الصابغ وأتباعه من الصورين الفلسطينيين، لتركيد إشارة التعربب لموضوع الطبيعة الصامتة، الذي استورد من التقليد الشائع في التصوير الغربي.

. . أما بعد تهويد الجزء الأكبر من البلاد فقد اكتسب موضوع الصبّار في الفن الفلسطيني، بعداً مغايراً إذ تحول وضعه من قاكهة شعبية مغربة في صحن البيت الى نبات بري أثبت أنه ألد أعداء والبلدوزد، الإسرائيلية. فإن كان المستار الأداة التي استخدمها الرواد في مطلع القرن التعريب موضوعهم الغني، فقد تحول هذه المرة الى رمز البقاء الفلسطيني رغم قيام الدولة العبرية في أوض الوطن، وإن كان رواد التعريب الفني قد جاءوا من كبرى مدن فلسطين التي شهدت التلاتيم الفاقفي، فقد برغت مواهب الذين تعقل بالدون الفلسطيني اللين تقلصوا الى أقلية المنتظهدة في وطنهم الذين صدورا أمام حملات التهجير والإبادة المنتظمة لجميع عناصر الحياة العربية في مصطلح اليرمي، ومغلل جاءت مساهمة تلولا الصابخ في لفقة التعريب الفني في مطلح القرن لتتفلغل في الجيل الذي دائع عن عروبة البلاد، فقد جاءت مساهمة وليد أبر شقرا (مواليد ١٩٤٦) بعد مضي نصف قرن، انتصمتر طليعة جيله الذي عنني مراوة الفرية على أرضه، وانطلاقاً من أعمق ثلم في الطريق التي حفرها وليد أبر شقرا، تميلاً الأعمال التي بلروها ابن عمد الأصغو عاصم أبو شقرا، لتكال العطاء الفني الذي قدر لأم الفحم أن تكون منهمه.

فين خلال الموقة الحبيمة يأسرار الأرض، ذهب وليد أبو شقرا ليطلعنا على مكانة السبّار ضمن المنظر المحلي، بحيث أشارت نبتته البرية الى الحياة والصمود في وجه الإقتلاع والمرت. وما أن أخذ عاصم أبر شقرا بمواجهة موته المقبل عليه حتى بات مجاز الصبّار الذي أبدع في تصويره ابن عنه الأكبر، يحتل مكانة مركزية فيما تبقى للفنان الشاب من حياة.

أما صبّارة عاصم أبو شقرا الذي عاش في تل أبيب كالمقتلع من جذوره، فكان لا بد أن يقتطفها من البيئة الطبيعية التي نشأ فيها، ويعود بها مع حفتة من التراب في وعاء الى بيئته المنزلية. ولم يدر الشاب أنه بالتجائد الى نقل الصبّارة من اطارها الطبيعي الى محيطه البيتي، كان قد اتخذ الخطوة الأولى في استعادة المكانة البيتية التي ارتآها للصبّار رواد التصوير القلسطيني في مطلع القرن، وإن اختلفت استعارة الرائد للصبّار عن غرض أبو شقرا له ياختلاف سياق اللحظة التاريخية التي عاشها كل من المبدعين، فقد استمر العبّار في مكانة الأداة التغييرية في لغة التعبير البصري الفلسطيني. وقيما أخذت صيّارة أبر شقرا البيتية بإتارة محيطه الشخصي، رأى ابن الريف فيها مرآة وجوده، وقي خلوته المنزلية، عندما لم يسمح المدخول المحدود للشاب الفنان بشراء القماش الخاص بالتصوير الزيتي، هجم عاصم أبر شقرا بفرشاته وألوانه الزيتية على ما لديه من أوراق. محموماً بهاجس الغربة والموت أخذ الشاب يستمن طاقاته في اللوحة تلو الأخرى من مجاز الصبّار، إذ اتقد وعيه ويقيته بأن اللوحة التي تتجسَّد اليوم بين يديه ستحيا بعد الأيام المعدودة التي تبقت له مثلما عاشت أجيال الصبّار الفلسطيني بعد اقتلاعه. وفي روعة هجومه المبدع فاض هيامه بالصبّار بالقدر الذي ازداد فيه وعي الفتي أنه راحل في ذروة شبابه. وجاء ما صبّه من مجاز الصبّار على شاكلة متواليات لطبيعة صامتة توهجت يضربات فرشاة عنيفة وطلاء لوني مكثف. ورأينا كيف سجدت صبّارة البيت بورع لسماء تخضِّت بلون الرمل والطين، وكيف صرخت من الأعماق أشواكها تستنجد بشقوق الأزرق في الهزيم، وكيف تحولت شقائق النعمان من حولها الى يقع من الدم المتخدُّر، وكيف انقضَّ الليل على جذوعها المتعانقة في القفر المعدني، وكيف أزهرت الأشراك بالنَّوار تحت السقف الإسمنتي. وفي متوالياته للصبَّارة التي تربَّعت في وعاتها الصّيتي، أخذ المجاز الوطني يتحول الى أيقونة شخصية ناشدت الحياة بعد الموت. وبواسطة متوالياته الأيقونية هذه، كان ابن الأرض قد التقط الخيط الذي ربط بين نهمته الجامحة في التعبير وايقاع أقدم المنجزات في ميراث التصوير الفلسطيني.

نه المنطقة الجدير بالذكر أنه في الوقت الذي كان فيه عاصم أبو شقرا بدأب على بلورة أيقونته الشخصية، لم يشخل ومن الجدير بالذكر أنه في الوقت الذي كان فيه عاصم أبو شقرا بدأب على بلورة أيقونته الشخصية، لم يشخل الفنان الشاب عن اطلالاته الاستكشافية على عدة مواضيع طالما استحوذت على مخيلة أسلاف له، ساهم دروهم في تحديد مسيرة الإيداع الفلسطيني الماصر. وتشهد التخطيطات في دفاتر وسوماته الخاصة التي أنجزها في آخر سنتين من حياته على الخيرط، التي نسجتها مخيلته بين الصبار والرموز الأيقونوغرافية المسيحية العامة كموضوع صلب الناصري، وهبوطه عن الصليب، وموضوع انتحاب الواللة العلواء قوق الجثمان الهامد. وإن قلَّ ما التقى رسم الصبار مع رسم الصبار مع رسم الصبار وكان البعث الله ين الصفيد مع رسم الصبار وكان البعث للي التقييم الصفيد من المناسبة، فإذا وكان البعث التي ارتأه شعراء فلسطين في آلام السيد المسيح. فإذا كان بعض الرسامين الفلسطينيين قد استوحوا صورهم من البيان في الشعر الوطني، فإن عاصم ابو شقرا اختار أن يلتقي مع شعراء فلسطين الذين استعاروا مجازهم الشعري من سيرة البعث المسيحي، متمشكاً بن غضوا النظر عن يلتقي مع شعراء المين الريف في شطايا بتخطيطاته التي الصهر بين وقيته الأيقونية للصبار وانتمائه مع شعراء الوطن التي الأرض، التي شهنت تجربة ابن مريم واضطهاده.

أما هذه المخيلة الإبداعية التي زواجت بين مجاز المنار والمواضيع الأيقونية الآم الناصري، فلم تتجسد في خلوة عن الأحداث المنيفة التي أخلت أنبا حاتج اصر عاصم أبر شقرا في تل أبيب. فعندما كان هاجس الموت والبعث يتشكّل بين يدي الفنان الذي لم يبق منه إلا حشاشة، كانت الإنتفاضة الشعبية قد أخلت تجتاح الترى والمدن العربية المحتلة، حيث علا تحيب الأمهات اللواتي سقط ابناؤهن على التلال وأرصقة البلاد يوما بعد يوم قيما وعد الاقتي يبلاد جديد، وطاحت روح عاصم أخيراً في يوم ربيمي يطلع نيسان تلا بأيام معدودة اليوم الذي احتفى فيه الفلسطينيون بيوم . الأرض.

وهكذا، فبالقدر الذي كان لب الفاكهة الريانة للصبار هو الذي أغرى الأيقونرغرافي نقولا الصابغ لمولوج في التصوير التشخيصي، كانت أشراك الصبار ومجازه هي التي دعت عاصم أبر شقرا لاستكشاف الأيقونغرافية المسيحية. ومثلما أشارت اللوحة الفلسطينية قبل تهويد البلاد الى علاقة الاندماج والتألف مع طبيعة الأرض وعطائها، فقد كشف اللُوحة بعد التهويد عن معاناة ابن الأرض المقتلع من طبيعته. ومن خلال موضوع الطبيعة الصامتة التي جمعت بين الحلاوة في صبارة السياحة والمتارة أبر شقراء يكتنا أن تقرآ الحيط الذي تم عبره اللقاء حول ما مثل الأوجه المختلفة للمسود الفلسطيني. وبللك تكتمل الدائرة التي وبطت بين الأيقونوغرافي الأول في مطلع القرن وباكورة المراحب الفلسطينية التي أدركها ألمون قبيل نهاية القرن.

كمال يُلاَّطَة واشتطن

اختراع اسرائيل وحجب فلسطين

The Invention Of ANCIENT ISRAEL And The Silencing Of Palestinian History, Keith W. Whitelam, Routledge: London and New York 1996, 281 PP.

تعرّضت الدراسات التوراتية لنقد متزايد منذ مطلع القرن، تقريباً، حول مدى صلاحيتها لقراءة تاريخ فلسطين والشرق الأدنى القديم. وقد اكتشف الباحثون، في هذا السياق، تناقض المويات التوراتية من زاوية الأشخاص والتواريخ والأمكنة، كما أشاروا إلى بعد المسافة الزمنية بين الأحداث وتاريخ كتابتها في عصور لاحقة، وقكن البعض من كشف تنقيحات كثيرة داخل النص الواحد.

إلى جانب هذا وذاك، ما زالت الدراسات التوراتية عاجزة عن تعويل علم الآثار إلى حليف لحقيقتها المتخبّلة والفترضة، حيث فشلت الفرضيات التوراتية في العشور على أدلة وبراهين أركيولوجية يعتد يها لدعم روايتها التاريخية، ورعا يصدق القول أن المكتشفات الأركيولوجية كثيراً ما أسهمت في نقض المرويات التوراتية التاريخية. ولا يندر العثور في كتابات المختصين على أمثلة صريحة لأشكال مختلفة من التزييف والقراءات المغلوطة لحجب ما تنذر به الحقيقة الأركيولوجية من تبديد لحقيقة الواقعة التوراتية.

لكن هذا النقض والنقد لم يصل إلى حد تحرير التاريخ الفلسطيني نفسه من قبضة الخرافة، بما ينطوي عليه الأمر من صياغة لمفاهيم ومناهج جديدة، وإعادة تحقيب

للفترات التاريخية، ودراسة موضوعية للمكتشفات الأركيولوجية، أي تأسيس علم خاص ومستقل للتاريخ الفلسطيني، كما هي الحال بالنسبة لتواريخ أقوام ومناطق أخرى من العالم.

بهذا المعنى، يكتسب كتاب كيث وايتلام عاختراع إسرائيل القدية وإسكات التاريخ الفلسطيني» أهميته ومكانته بين الدراسات الأكاديهية المختصة في هذا المجال، ولا يبدو من قبيل المجازفة القول أن ويتلام، با طرحه من فرضيات وما اقترحه من مقاربات منهجية، قد خلق سابقة ذات آثار بعيدة المدى على تاريخ فلسطين القديم، ومستقبل الأيديولوجيا الصهيونية التي حركت التأويلات التاريخية المبتسرة والمفلوطة إلى برهان على جدارة مشروعها السياسي.

يعمل ويتلام أستاذاً للدراسات الدينية في جامع ستيرلنغ، وقد سيق له نشر كتاب بعنوان ونشو، إسرائيل المبكرة من منظور تاريخي و إلى جانب عدد من الأبحاث والدراسات حول التاريخ الفلسطيني، وتاريخ الإسرائيليين القدما -. ويكن تلخيص فرضيته الأساسية في هذا الكتاب الجديد في عبارة واحدة: إذا نظرنا إلى التاريخ الفلسطيني القديم من منظور شامل فإن التاريخ . وما الاسرائيلي يهدو كلحظة عايرة في ذلك التاريخ. وما

حدث في الراقع كان تحويل تاريخ فلسطين إلى خلفية عابرة لتاريخ الإسرائيليين القدماء، وإقصاء المشهد التاريخي برمته عن حقل الوعي والدراسات العلمية، لتمكين الفرع من التحوّل إلى بديل للأصل.

يرى ويتلام أن ذلك الإقصاء قد حدث نتيجة لأسباب سياسية وأبديولوجية في أوروبا القرن التاسع عشر، منها ما يتصل بالمركزية الأوروبية وطريقة فهمها لتواريخ الآخرين، ومنها ما يتصل بخضوع التحليل والتحقيب التاريخيين لفكرة الدولة القومية ذات النفوذ الواسع في ذلك القرن، ومنها ما يتصل بالبحث عن جلور تراية للحضارة الغربية، واعتبار دراسة التوراة العبرية واسطة مناسبة لفهم تبلور المسيحية وتطريرها، ناهيك عن الدوافع السياسية الكامنة وراء كثير من الفرضيات

كانت نتيجة الإقصاء ظهور ما يسميه ويتلام بخطاب الدراسات التوراتية، أي ظهور شبكة من النصوص والمرجعيات التي تكوّن سلطة يصعب نقضها، وهي سلطة تسمى إلى تعزيز نقسها بشكل دائم من خلال تقديم مزيد من البراهين على صوابها، وخلق آفاق جديدة أمامها، وكبت كل محاولة للتشكيك في منهجيتها أو تأويلاتها التاريخية.

لذلك، استنفذ البحث عن إسرائيل القديمة جهرداً هائلة، ومصادر مادية في الجامعات والمعاهد وأقسام علم الآثار في الولايات المتحدة وأوروبا، وإسرائيل في فترة لاحقة، فهناك كثير من المساقات التعليمية حول تاريخ وأركيولوجيا إسرائيل القديمة، في سياق دراسة الوراة العبرية من زاوية يهودية – مسيحية.

ويمكن إدراك المكانة الهامشية التي يحتلها التاريخ الفلسطيني في بيبلوغرافيا أساسية لتاريخ محلكتي يهودا

وإسرائيل تضم أمهات الكتب والمراجع المرموقة، فمن بين ٩٥ كتاباً صدرت ما بين القرن الثامن عشر وأواخر هذا القرن بمكن العثور على كتابين فقط بعالجان تاريخ سوريا وفلسطين.

إلى جانب ذلك، تجري دراسة المرويات والتواريخ التوراتية في أقسام الديانة واللاهوت في المعاهد والمؤسسات العلمية والأكاديمية، وبالتالي لا يجد الطلاب والباحثون في أقسام الدراسات التاريخية مساقات تعليمية، أو تأهيلاً خاصاً يكنهم من دراسة التاريخ التوراتي أو الفلسطيني عموماً.

وتدلاً بداية ظهرر ما يعرف بالأركيولوجيا السورية - الفلسطينية في بعض أقسام التاريخ وعلم الآثار في الجامعات على إدراك لضرورة الفصل بين الأركيولوجيا الترواتية وأركيولوجيا فلسطين وسوريا، ورضم ذلك، لا يمكن القول أن تلك المحاولات كافية في حد ذاتها لتحريل تاريخ فلسطين إلى مساق دراسي مستقل.

لتحويل تاريخ فلسطين إلى مساق دراسي مستقل.
فهناك فترة قند من القرن الثالث عشر قبل الميلاد
حتى القرن الثاني بعد الميلاد، أي الفترة من عصر
البرونز المتأخر حتى المهد الروماني في فلسطين، تخضع
بالكامل لهيمنة خطاب الدراسات التوراتية، حيث يتم
تعتيم ما قبلها وما يعدها لمسلحة دراسة ظهور وتأسيس
البهودية وعالكها في فلسطين حتى فترة تدمير الهيكل.
ولا يظهر التاريخ الاقتصادي والثقافي والسياسي
للفلسطينيين قبل هذه الفترة وبعدها، وخلالها أبضا،
بل يدخل في باب المستثنى والمسكوت عنه.

ورغم أن المكتشفات الأثرية والمعطيات الأنثر ويولوجية تدل على ذلك الرجود، وتمكّن الباحثين من استخدام المادة المتوثرة في إعادة إنتاج تاريخ أقرب إلى الحقيقة والواقع، إلا أن خطاب الدراسات التوراتية،

عا يفرضه من منهجية خاصة في تناول مختلف الحقب التاريخية، وعا يستخدم من سلطة تبعد الباحثين عن تأريلات مضادة، ينجع في طمس الدلالات التاريخية لتلك الكنشفات، أو يعمل على تفسيرها بطريقة مغلوطة في أغلب الأحيان.

وقد وضع ويتلام نصب عينيه، في بداية الأمر، كتابة تاريخ لفلسطين، يقع في مجلدين بعالجان المقاتق للادية والأيديولوجيات وديانات المنطقة، في محاولة لكشف المكانة الهامشية التي يحتلها التاريخ التوراتي في السياق العريض والمعتد لتاريخ المنطقة، لكن الحجم الهائل للمادة المتوفرة، وسطوة خطاب الدواسات التوراتية، وصعوبة القيام بأمر كهذا من جانب باحث فرد، ناهيك عن عدم توفر الناهج المناسبة، فرضت عليه الاكتفاء يتكريس كتابه لنقد ذلك الخطاب، كمحاولة تهيدية تتبح لعدد آخر من الباحثين مواصلة البحث في

يستند النقد إلى جملة من القاربات النظرية تتمثل في كيفية نشره الخطاب، وتعليل العوامل السياسية والأتبدولوجية والاقتصادية لظهوره في أوروبا القرن التسام عشر. وعثل بهذا المعنى استكمالاً لقد المركزية الأوروبية الذي مارسه إدوارد سعيد في كتابيه »الاستشراق» و «الثقافة والإمبريالية». ويمكن العثور على النفوذ الواسع لكتابي سعيد في المقاربات النظرية لويتلام.

ويتمثل النقد، من تاحية أخرى، في ضرورة استعادة التراريخ المقصاة والمستثناة كمحاولة لتحرير تواريخ شعوب المستعمرات السابقة والحالية من التواريخ التي أنتجها المركز الكولونيالي، ونجع في تحويلها إلى تواريخ

معترف بها من جانب الشعوب المستعمرة نفسها ، التي أصبحت تتبنى طريقة التحقيب الغربية في وصف تاريخها ، وتقبل بمعظم الفرضيات الغربية كحقائق لا تقبل النقض، رغم أنها وضعت لأسباب تتعلق بكيفية رؤية الغربين للآخرين ولتواريخهم، وليس كدراسة . موضوعية لتلك التواريخ.

وفي هذا السياق يشير ويتلام إلى مفارقة قيام أورربي باكان على الفلسطينين القيام به، لأن تحرير تاريخهم القديم يعتبر جزءاً أساسياً من مشروعهم لبناء الهزية. كما ينعى عليهم حقيقة تركيزهم على التاريخ الحديث في القرن الحالي والماضي على أبعد تقدير، وإهمالهم لتاريخ فلسطين القديم، مما يتيح لكل منتجي خطاب الدراسات التوراتية إمكانية التصرف بحرية مطلقة في حقل لا ينافسهم فيه وعليه أحد. ولا يقترح في هذا الصدد صياغة تاريخ جديد، على غرار المدارس التاريخية الشائمة، بل العمل على استعادة التاريخ القائم فعلا وتحريره مما يعرقل ظهروه.

فكما كان عائشرق، في خطاب الإستشراق الأوروبي صياغة لغوية وأيديولوجية لما ينبغي للشرق أن يكون عليه، وليس لما هو عليه في الواقع، يمكن القول أن تاريخ إسرائيل المخترع في حقل الدراسات التوراتية كان وما زال صياغة لغوية وأيديولوجية لما لما كان ينبغي ان تكون الممالك اليهودية عليه، وليس لما كانت عليه في الواقع. وإذا كان الشرق المتخيل وسيلة الكولونيالية الأوروبية لتبرير الغزو ورسالة الرجل الأبيض التمدينية، فإن إسرائيل الدراسات التوراتية القدعة كانت وما زالت مصدر شرعية تاريخية للأيديولوجيا الصهيونية، ودليل استمرارية زمنية

وعقارية للدولانية اليهودية في فلسطين.

يمثل خلافاً على الحاضر أيضاً. وفي كل بحث عن حقيقة بعينها في فترة سابقة ما يدل على تكريس لحقيقة ما في لحظة راهنة. لذلك لم تكن عيون منتجي خطاب الدراسات التورائية مركزة على الماضي لأسباب مرضوعية ومجردة، بل كانت مركزة على حاضر يبحث في الماضي عما يؤكد صدق دعوته ودعواه. حتى التوراة العبرية، كما يرى ويتلام، لم تكن معينة بوصف الحقيقة التاريخية أو الماضي، بقدر حرصها على حاضر تريد تزويد القاطئين فيه بعلامات أيديولوجية عن الذات

لكن الخلاف على الماضي، كما يعترف ويتلام،

أخيراً، يصعب الإفلات من ملاحظة ويتلام عن قيام أوروبي، عا ينبغي للفلسطينيين القيام به لاستعادة تاريخهم وقكينه من النطق. وإذا كان في اقتراحه بأن هذا الأمر لن يصبح عمكناً إلا بدراسة تاريخ فلسطين القديم في الماهد والمؤسسات الأكاديية الأوروبية بشكل

مستقل وليس كجزء من حقل الدراسات التوراتية، ما يخص الثقافة الأوروبية نفسها، فإن في تأسيس أقسام خاصة بتاريخ فلسطين القديم في المؤسسات الأكاديمية الفلسطينية والعربية ما يمكن الفلسطينيين والعرب من استعادة روايتهم عن تاريخ يعترف الآخرون بما لحق به من تشويه وحجب عن العيون.

فالمشكلة هي الحاضر، ولا حاضر دون رواية تاريخية تؤكد امتداده في الزمان والمكان. ولا ينبغي النظر إلى الحق والحقيقة كمسلمات لا تقبل النقض، بل كحقل لصراع بين روايات متناقضة لا تحتكم، للأسف، إلى المدل، بقدر احتكامها إلى سلطة وتقنيات خطاب يؤكدها بقدر ما يضعف من طاقة خصومها على السجال.

وقد أصاب روايتنا عن أنفسنا من الضعف ما لا يستحق التجاهل أو السكوت.

حسن خطر رام الله

جيرار جينيت: «خطاب الحكاية»، ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلبي، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٧.

- 1 -

حين يتحدث أرسطو عن المحاكاة ودرجاتها ، يشير إلى أن «الشاعر قد يتقمص شخصاً آخر كما يفعل هرميروس، وقد يظل هو هو لا يتغير ». وفي الحالين كليهما، «فالقمة [أو الحكاية] ليست واحدة - كما يظن قرم - إذا كانت تدور حول شخص واحد. فإنَّ الواحد تقع له أمور كثيرة بلا نهاية، ولا يُخد شي، منها واحداً ... ». وتبعاً لمبدأ الوحدة، «يجب أن تعتمد هذه القصة على الحركة والفعل، كما في التراجيديات،

وأن تدور حول فعل واحد تام، مكتمل، له أول ووسط وآخر، حتى تكون كالحيوان الواحد التام فتحدّثُ اللذة الخاصة بها يه (۱۰).

مثل هذه المقولات الأرسطية عن والمحاكاة » ووالوحدة »، وغيرها كثير من مقولات المتأخرين من الفلاسفة والنقاد، تنسرب في كتاب (خطاب الحكاية) لجينيت، أو لنقل الخطاب السردي Narrative Discourse عنوان ترجمته إلى الإنجليزية - في محاولة لإقامة تحليل بنيوي متماسك لنص رواية مارسيل

بروست وبحثاً عن الزمن الشائع ، وقراء مختلف
«مستويات العمل التراجيدي وأجزاته ، إذا ما تمثلنا
لغة أرسطو. ففي الوقت الذي تقاطع فيه النقد العربي
مع نظيره الغربي في الستينات من هذا القرن تعرف
الأول – ابتداء – على البنيوية، فعمل على اقتراض
فرضياتها النظرية وأنساقها الفاهيمية، وما أسست
توالي العقود الاحقة للستينات وتقافز حركة الترجمة
إلى العربية، ترجمت دراستان لجينيت أولاهما «مدخل
إلى العربية، ترجمت دراستان لجينيت أولاهما «مدخل
إلى العربية، وثانيتهها مقالة حول وحدود السرد ».
قرامته عن والمنظور السردي » ضمن كتاب ونظرية
قرامته عن والمنظور السردي » ضمن كتاب ونظرية
المرد: من وجهة النظر إلى التبثير ه"!، فتعرف القارئ
العربي، للمحرة الأولى، اسم جينيت، عبر هذه
الدومات.

- Y -

وقد يكون مهمداً أن نشير، هنا، إلى ارتباط اسم جينيت، في وعي الناقد العربي بنظرية خاصة في تحليل السرد، على الرغم من تأخر ترجمته كشيراً؛ إذ يمثل هذا الكتاب تطوراً نوعياً في سياق اشتغاله بالبلاغة والسرد، منذ كتابه الشخم "Figures III" ذي الأجزاء الثلاثة التي يمثل كتاب وخطاب الحكاية، جمعاً بين متغرقات منها.

ولعل دراسات السرد تتقاطع، عبر وعي جينيت، مع عليم البلاغة والشعريات ودراسات الشكليين الروس والبندويين: وكلها دراسات – أو عليم – تكاد تؤسس لقراءات نقدية مختلفة، حيث تهدف إلى «إعادة تنشيط المعنى داخل الشكل»، على حد قول جيزيل فالانسي¹⁷¹؛ إذ يتسا مل جينيت – في هذا السياق – حول تاريخانية إذ يتسا مل جينيت – في هذا السياق – حول تاريخانية النقد وتصنيفاته، من منطلق قييزه بين علم البلاغة والشعرية، طارحاً سؤالاً من قبيل «ما النقد الذي يتوافق

حقاً مع العصر؟»، في الوقت نفسه الذي يدعو فيه إلى إنصاف الشكلية الروسية أمام تشويهات مشتعيها أو رافضيها.

- r -

يعتمد جينيت قراءات معمّقة لكل من دي سوسير، ويروب، وياكوسون، وبنفنيست، وجرعاس، وغيرهم. كما يتواصل، بصفة خاصة، مع دراستى كل من رولان بارت وتزفيتان تردوروف. ففي مقاله حول والتحليل البنيوي للسرد 2، نجد بارت مهتماً بالسرد من حيث بالأفعال والرظائف. إنه ينظر إلى السرد برصفه وبنية عن في عن أن تردوروف يسعى، في مقاله عن ومقولات في حين أن تردوروف يسعى، في مقاله عن ومقولات السرد الأدبي، الذي تشر، فيما بعد ضمن كتابه والأدب والدلالة ع، إلى صوغ نظر، فيما بعد ضمن كتابه والأدب مالمحتال المسردية؛ إذ يتحرض لرواية «لاكلو» المعارقة من عيث هو قصة الاقتاء الخطيرة عفرقاً بدقة بين مظهرين للسرد، سواء من حيث هو قصة الادتات الحروبة.

- 6 -

على الرغم من انبثاق نظريات السرد المختلفة من جهود كثيرين من المستغلبن بالنقد النصي، ويخاصة البنيويون، فإنها قد نحت منحيين متمايزين، تبعأ الاختسلاف الموضوع؛ أصدهـما هـو والانجياه المسيميوطيقي، والأخر هو دالسرديات، وكلا الاتجاهان ظهر في أواسط الستينات، كما يشير سعيد يقطين⁽¹⁾، وعشل الاتجاه الأول منهما جرياس، في يقطين⁽¹⁾، وعشل الاتجاه الأول منهما جرياس، في أولهما يتعامل مع السرد بوصفه موضوعاً، إن أولهما يتعامل مع السرد بوصفه موضوعاً، محترى، بينما ينظر إليه الثاني من حيث هو شكل، خطاب أو تعبير. فإذا ما كان السيميوطيقيون يعتنون معتدون يعتدون

بالقصة أو والقابولاء Pable [التن الحكائي]، فإن السردين يفكرون في الخطاب أو الـ "Sujet" [البنى المددين، وجينيت الحكائي]، إن العنصر الجوهري لدى السردين، وجينيت في مقدمتهم، هو والسردية » (Narrativity، أو لنقل الادبية، بوجه عام، كما أعلن عنها ياكويسون. وهي خاصة توجد في الصيغة (أو الشكل) وليس المحترى. ولذا، فما يهمتم هو ذلك العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف المتعر بالمعمل الحكائي الذي تتعدد أشكاله بتعدد مذلولاته.

- O -

مثلما فعل تردوروف مع لاكلو، يتوجه جينيت نحو رواية بروست «بحثاً عن الزمن الضائع» مختبراً نظريته السردية، من ناحية، ومثبتاً أن المحلل السردي الجدير بالثقة - بتعبير واين بوث - هو ذلك الذي يختبر منهجه وأدواته الإجرائية مع نص سردي بعيشه، وذي قيمة من ناحية ثانية، ونافياً - كذلك، من ناحية ثائفة - ما شكك فيه بعض المشككين الذين يذعون أن التحليل البنيوي لا يلاتم إلا أسسط الحكايات، كالحكايات الشعبية مثلاً "ا.

لنتأمل - بداية - عنوان الكتاب وخطاب الحكاية ع ذا الدوال الثلاثة : «خطاب»، «حكاية»، «خطاب الحكاية». إن منهوم والحطاب» يشير، من ناحية، إلى الطريقة التي تتشكل بها الجمل مكونة نظاماً منتابعاً تسهم به في نسق كليّ، على نحو تشكّل به نصاً مغرداً، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكّل خطاباً أوسع يحوي عددا من النصوص تتجاوز النص الفرد (1). إنه انتظام الجُمّل والفقرات والمشاهد بطريقة ما.

وكما أن السرد ينهض على قصة أو مادة حكاتية، فإنّ له خطاباً أو تعبيراً لغوياً يتجسد فيه، أو وحكاية، بالعنى الذي يستخدمه مترجمو الكتاب.

فإذا ما انتقانا من هذا المفهرم الضيق للخطاب إلى مفهومه الأرحب، حيث الساع شبكة التواصل بين المرسل والمستقبل، فإننا حينئذ سنكون بإزاء تحول أساسي من مركزية «اللغة»، حيث النسق المفاقي، إلى مركزية والخطاب» حيث النسق المفتو الذي يعني إدخال ذوات ناطقة في الاعتبار (مخاطب، مخاطب). وهنا، قد يُستدعى مفهوم وتحليل الخطاب، ذلك الذي قد يُشار به إلى مجالات يتزايد اتساعها من الدراسات البينية أو غير التخصصية التي تصل علوم اللغة بالاجتماع والأثيروبولوجيا والفلسفة والتاريخ. كما تصل علوم والأثيرة، وبالعلوم الطبيعية الخالصة، إلى آخر ذلك من مجالات معرفية متنوعة. (٧)

يحاول جينيت، في هنا الكتاب، تأصيل نظرية في الخطاب السردي تتناول أبرز المشكلات التي تواجه المحلّلين السرديين. ولذا، يتحرّض الكتاب للمقولات الأساسية الثلاث التي توقف عندها تودوروف (الزمن - الجهة أو المظهر - الصيغة أو النمط). لكن جينيت سوف يختلف معه - ميدئياً - فيما يتعلّق بالمؤلتين الأخريين، فضلاً عن توسيعه مفهوم الأولى. والكتاب يقع في تصدير وخمسة فصول وخانة.

ففي التصدير الذي قدمه جونا ثان كولر نجد احتفاء بالكتاب كبيراً، إذ هو - من منظور كوكر - ولا يُقدّر بشمن؛ لأنه يسد الحاجة إلى نظرية منظمة في الحكاية » (ص٢٣)، فضلاً عن أن كل قارى، له سوف يصبح ومحلًا للمتخيّل أكثر حدة ذهن ودثة ملاحظة من ذي قبل».

أما الفصول الثلاثة الأول (الترتيب أو النظام Order ، والمتواتم أو المتردّة ، والمتواتم أو المتردّة (Frequency) فتصب في مقولة الزمن، تلك المقولة الأولى - أيضاً - لدى تردوروف. فعفهرم «الترتيب»

يحيل إلى علاقة زمن القصة يزمن الخطاب (أو المكاية)، أو وزمن المدلول وزمن الدال» (ص٥٥). ولذا ، فإن جينيت يقف إزاء مفاهيم كالاسترجاع والنتهاق وأغاط كلَّ منهما. بينما والمته تصل بوجه أقر من أوجه علاقة القصة بالخطاب، ألا وهو تلك أثرا إلى السرعة؛ أعني العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (ص٠٧٠). وتبعاً لعلاقة منة القصة بطول أطاب، فإن هناك أشكالاً أربعة هي : والوقفة»، أخطاب، فإن هناك أشكالاً أربعة هي : والوقفة» ووالمشهد» ووالمهدة بين أتا والتواتر» فيتعمل التحرة النكرار أو التردد إذ ليس لهدت من الأحداث أن يقع مرة واحدة فحسب، بل يكنه أيضاً أن يقع مرة أحداث أن يقع مرة واحدة فحسب، بل يكنه أيضاً أن يقع مرة أحداث أحداث أن يقع مرة واحدة فحسب، بل يكنه أيضاً أن يقع مرة أصد واحد (ص٠٣٠).

أما الفصلان الرابع والخامس فيتعلقان بكل من «الصيغة» mode و «الصوت» Voice ، على الترتيب، وكلاهما وجهان من أوجه السرد. ففي الوقت الذي يستخدم فيد تودوروف مفهرم الجهة أو المظهر بمعنى «الطريقة التي يدرك بها الراوي القصة»، ويشير بالصيغة أو النمط إلى وغط الخطاب الذي يستخدمه الراوي، (ص ٠٠- ٤١) ، فإن جينيت يربط بين الصيغة وما يتعلق بأغاط التمثيل السردي وأشكاله ودرجاته، أو لنقل ما يتملق بفهوم «التبئير» Focalization. أما ما يتصل بالكيفية التي يبدو - أو يتجلى - بها السرد نفسه؛ أي المقام السردي ومعه محركاه : الراوي ومتلقيد الواقعي أو الضمني - فإنه يسميه والصوت. والحقُّ أنَّه لا يمكن الفصل بين هذين المفهومين (الصيغة والصوت)، فكلاهما وجها عملة واحدة هي السرد: يتصل أولهما عبحث الرؤية أو الإدراك (وجهة النظر أو النظور)، في حين يختص ثانيهما عيحث الكلام أو النطق. ومفهوم الصوت، هنا، مغاير تماماً

لمدلوله عند باختين الذي يدفع به إلى مظهره الأيديولوجي الخالص.

1-0

لمال الإنجاز المهم المشروع جينيت، في كتابه هذا، يكمن في تعامله المريض مع مفهرم ورجهة النظر»، مغرّقاً بحساسية بالغة بين الصيغة والصوت، أو ومَنْ يَرى وومَنْ يتكلم ؛ أي بين السؤال عن: مَنْ الشخصية الني ترجّه وجهة نظرها المنظور السردي؟ والسؤال المنهنات علكية: مَنْ الراوي؟ فأولهما سؤال عن التبئير والمجته، أمّا ثانيهما فهو سؤال عن الصوت، عن المكتلم في الرواية إذا استمناً بمصطلح باختين. ولي هذين المنهومين المركزين (الصيغة/ الصوت)، بخاصة، سوف تنشأ حلقة من النقاشات تتصاعد بينظريات السرد لتنجاوز والسرديات عثيراً من مناهيم بينظريات السرد لتنجاوز والسرديات عثيراً من مناهيم بينظريات السرد لتنجاوز والسرديات، كثيراً من مناهيم جينيت، وإن كانت تقرم عليها أساساً، إلى مفاهيم

أخرى شتى لدى كل من شلوميت، وميتك بال، وبيير

قيتو، وجان إيرمان، وساندرو بيربوزي... إلخ.
وفي الخاتة، يذكّرنا جينيت بهدأ التراكم المرقي؛
إذ نراه واعياً، بل ومطالباً، يضرورة تطوير هذه
والترسانة» من المفاهيم - على حدّ قوله - بعد مرور
بهض سنوات؛ وهو الأمر الذي تحقق جزء كبير منه مع
بعض الأسماء التي ذكرناها، فضلاً عن تطوير جينيت
نفسه بعض مفاهيم هذا الكتاب - فيما بعد - في
يبدو، هنا، أكثر انزعاجاً بصدد تطبيق مشل هذه
المقولات على رواية بروست، فيطالب بقدر من المرونة
عند التعامل مع النصوص (ص٢٧٩ - ٢٨). إنّ هذه
واختيارية تماماً، ولا ينبغي تجميدها في معيار »
وراحمة).

٠٦

على الرغم من المزالق التي قد يسقط بداخلها النقد

التصيّي، أو البنيري؛ إذ يغفل التاريخي والأيديولوجي، أو يتجاهل سؤال والمرجعية »، فإن جينيت يؤسّس بكتابه هذا التجاهأ نصبًا متميرًا، ضمن الاتجاهات الكثيرة المشتغل أصحابها بالسرد. لكن، لتنسا ل حدا عنه المركزي لهذا الإنجاز، وأظنّه مفهرم «الخطاب»، ذلك الذي قد اكتسب مدلولات عدة تبعاً لاتجاهات مستخدميه. إنه مفهوم يكاد يومي، إلى مبدأ والوحدة» الأرسطي الذي افتحتا به هذه القراءً:

فكلاهما يشير إلى النسق أو النظام. لكن مفهوم الخطاب، بمعناه الخاص، في هذا السياق، يحيل إلى الجملة، أو لنقل نحو الجملة السردية، وإمكان تحليلها من حيث الفعل (السرد)، والفاعل (السارد)، والمفعول له (المسرود له)، والمفعول فيه (السياق - مقام السرد).

إنّ جينيت يعيد النظر في المقولات الثلاث السابقة (الزمن الجهة، الصيغة)، فيوسع من أفق أولاها، ليُخذ زمن الخواج، فيوسع من أفق أولاها، ليُخذ زمن الخواب، في الوقت نفسه الذي يحلّ فيه مشكل والروية ، في النظرية السردية. فعلى الرغم من أنّه يفيد من كل من تودوروف ومن قبله جان بويون حول مفهوم والروية ، ودرجاته، فإنّه يعتمد مصطلح والبؤرة » لدى كل من بروكس ووارين ليصوغ مفهومه الخاص عن «التبتير» حتى يكننه تجنب ممنه المدلولات البصرية المفرطة لمصطلحات وروية ، ووحقل» المدلولات البصرية المفرطة لمصطلحات وروية ، ووحقل»

واعتباداً على تصنيف تودوروف الثلاثي لدرجات الرؤية (رؤية من الخلف، رؤية – مع، رؤية من الخارج)، فإنه يصوغ درجات التبئير أو أشكاله (اللاتبئير أو التبئير الصغرى، التبئير الداخلي، التبئير الخارجي) التي يُشار بها إلى أن خطاب السرد قد يتضمن بؤرة ما تتحرك منها أو حولها الأحداث، ربّما تقع بالداخل، أو الخارج، وكثيراً ما تنعدم البؤرة، فيكون الخطاب –

عندئة - غير مبأر، إذ الراوي، ساعتها، يكون كلّي المعرفة، يتجاوز الزمان ولا يحويه مكان.

أما مفهوم «الصيغة»، فيتضمن مصطلحين جزئيين أحدهما هو صيغة الفعل mode [ومعها المسافة]، والآخر هو وجهة النظر أو النظور. وكلاهما يرتبط بمبحث الرقية السردية. في حين أن الصوت يتصل بالراوي وبالضّمير/ السارد، أو لنقل «علاقة المنطوق بذات النطق»؛ إذ ليست الذات هنا هي من يفعل الفعل أو يقوم به فحسب، بل هي أيضاً مَنْ ينقله (وقد يكون ذلك الشخص أو غيره) (ص٤٧). وفوق ذلك، قَمَّل النساط هذه الذات كل أولئك الذين يساهمون في هذا النساط السردي؛ أي المقام السردي بوجه عام، ذلك الذي يصفه «برنس» بأنه «السياق المكاني – الزماني لذلك الفعل، متضمّاً معه الراوي والمروي لهه(٨).

1-7

انظلاقاً من مقولة جينيت حول التبشير، تبدأ الملاخلات التي توسع من دائرة الدراسات المهتمة بالسرد، أو بخطاب السرد، أو بخطاب السرد، أو مخطاب السرد، أو مخطاب السرد، أو مخطوب التبير ومفعوله التي ردات بها على جينيت؛ إذ السرد - كما تقرل شلوميت عن «بال» - لا تبدأر ققط بواسطة شخص ما، لكنها أيضاً تبتر على شخص أو شيء ما، فالبئر (أو فاعل التبتير Pocalizer في دلك الوكيل الذي يوجه فها محركة التقديم السردي، في حين أن المبار (أو مفعول التبتير Coalizer ما يعركه المبئر، أو رمنعول التبتير Coalizer ما يعركه المبئر، أو رومن يترامن «من يرى» ما يقع عليه تركيز الخطاب. كما تقير شلوميت إلى أن ودين يتكلم» ويصبحان شخصاً واحداً، هو ما تستيه وكيل السرد» (4).

من هنا، تكثر المداخلات حول مفهوم التبئير؛ بوصفه واحداً من أهم المفاهيم السردية، كثرة لاقتة للنظر ومتشعبة شُمُوا شتر... وإذ يريد أن يجعل النظرية في خدمة النقد يجعل النقد في خدمة النظرية بالرغم منه.

وهنا، أتساءل: أين تسير بنا مركبة النقد الأدبي المعاصر، مع نهايات هذا القرن؟ وأين نحن - النقاد

المعاصر، مع نهايات هذا الفرن؛ واين نحن – انته العرب، أو نقاد العالم الثالث – من هذا السياق؟

شحات محمد عبد المجيد القاهرة لها أن تقود مركبة النظرية، لا العكس. ولذا، وفالتوجّه (لديه) من الخاص إلى العام: أي من ذلك الكائن الفريد الذي هو رواية وبحثاً عن الزمن الضائع» إلى عناصره المألوفة كثيراً» (ص٣٣-٣٥). ومن ثم، فله الحق في أن يشير إلى أنه إذ يبحث عن الخصوصي بجد الكوني،

أظنَّ أنَّ اعتماد جيئيت مرجعية راسخة في النقد

البنيوي هو ما جعله يعلن، عن أنَّ قاطرة النقد ينبغي

الهوامش: ----

الهوامش: (١) كتاب أرسطر طاليس فن الشعر، نقل أبي بشر متى بن يرنس القنائي، من السرياني الى العربي، حققه مع ترجمة

(۱) فتاب ارسطور طاليس فن الشعر، نقل ابي بشر متى بن يونس الفتاتي، من السرياني الى العربي، حفقه مع ترجمة حديثة ودراسة لتأثيره في البلاغة العربية: شكري محمد عياد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣، ص ص: ٣٤. ١٢٠ - ١٣٠

(٢) أنظر: تظرية السرد، من وجهة النظر الى التبثير، جيرار جينيت وآخرون، ترجمة ناجي مصطفى، منشورات الحوار، المغرب، الطبعة الأولى. ١٩٨٨.

 (٣) مدخل الى مناهج النقد الأدبى، مجموعة من الكتاب، ترجمة رضوان ظاظا، مراجعة النصف الشنوفي، عالم المونة، عند ٢٠١١، مايو - ١٩٩٧، المجلس الأعلى للثقافة والفنون والآداب - الكويت، ص٢٣٣.

(٤) سعيد يقطين، نظريات السرد وموضوعها، في المصطلح السردي، مجلة »نزوى»، غمان، العدد التاسع، يناير –
 ۱۹۹۷، ص.۱۹۰

(٥) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص٥٤. وسوف نحيل اليه في المتن بعد ذلك.

(٦) أنظر كلاً من: رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة جابر عصفور، آفاق الترجمة، عدد (١). ١٩٩٥، الهيئة
 العامة لقصور الفقافة، ص ١٨٦٠.

- إديث كريزويل، عصر البنيوية، آفاق الترجمة، عدد ١٧، أغسطس ١٩٩٦، ص ص: ٣٧٩ - ٣٨٠.

(۷) جابر عصفور، آقاق العصر، مهرجان القراء للجميع - ۱۹۹۷، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ص ٤٥. ٧٧. (8) Gerald prince: Adictionary of Narratology, university of Nebraska press, 1987, p.57.

(9) Shlomith Rimmon - Kenan, Narrative fiction: Contemporary poetics, General Editor: Terence Hawkes, Metheuen, London and New York, 1983, P.P. 71 - 72.

